

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI**

TASAVVUF VE ESTETİK: YÛNUS EMRE ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

Oğuz ÇETİN

Ankara - 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

TASAVVUF VE ESTETİK: YÛNUS EMRE ÖRNEĞİ
Doktora Tezi

Oğuz ÇETİN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mehmet YILDIZ

Ankara- 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

TASAVVUF VE ESTETİK: YÛNUS EMRE ÖRNEĞİ
Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet YILDIZ

Adı ve Soyadı

1. Prof. Dr. Mahmud Esad Erkaya
2. Prof. Dr. Hasan Yücel Başdemir
3. Prof. Dr. Cevdet Kılıç
4. Prof. Dr. M. Mustafa Çakmaklıoğlu
5. Doç. Dr. Mehmet Yıldız

Tez Sınav Tarihi: 13.06.2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Doç. Dr. Mehmet YILDIZ danışmanlığında hazırladığım “**Tasavvuf ve Estetik: Yûnus Emre Örneği (Ankara. 2025)**” adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplayıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

04.07.2025

Oğuz Çetin

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖN SÖZ	iv
KISALTMALAR	v
GİRİŞ	1
1. Araştırmanın Amacı	1
2. Araştırma Konusu	1
3. Araştırma Soruları.....	10
4. Literatür Değerlendirmesi	10
5. Araştırmanın Özgün Değeri	13
6. Araştırma Yöntemi.....	13
7. Araştırmanın Sınırlılıkları	13
8. Araştırmanın Kapsamı Ve Yapısı	14
BİRİNCİ BÖLÜM ESTETİK ÖZNE VE NESNE: BATILI FELSEFİ YAKLAŞIMLAR VE YÛNUS EMRE'NİN TEVHİDÎ PERSPEKTİFİ	16
1. ESTETİK ÖZNE	17
1.1. Kartezyen Özne Yaklaşımı	18
1.2. David Hume'da Estetik Özne	21
1.3. Kant ve Estetik Özne	22
1.4. Romantik Dönem ve Estetik Özne.....	23
1.5. Hegel ve Estetik Özne.....	28
1.6. Nietzsche ve Estetik Özne	30
1.7. Heidegger ve <i>Dasein</i> Kavramı Bağlamında Estetik Özne	34
1.8. Postmodern Dönem Öznenin Ölümü ve Estetik Öznenin Yükselişi.....	36
2. ESTETİK NESNE	43
2.1. Antik Dönemde Estetik Nesne.....	43
2.2. Orta Çağ ve Hıristiyanlıkta Estetik Nesne	44
2.3. Kant'ta Estetik Nesne.....	47
2.3.1. Kant'ta Estetik Nesne ve Nesne Gerilimi	49
2.3.2. Estetik Nesne Örnekleri	52
2.4. Sanatın Otonomisi ve Estetik Nesne.....	53
2.5. Estetik Nesnenin Fenomonolojisi	59
2.5.1. Edmund Husserl.....	59
2.5.2. Mikel Dufrenne.....	62

2.6.	Gündelik Estetik (Everyday Aesthetics)	65
2.7.	Estetik Nesnenin Yeniden Keşfi: Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO)	66
3.	YÛNUS EMRE'DE ESTETİK ÖZNE VE ESTETİK NESNE BİRLİĞİ.....	68
3.1.	İnsanın Yaradılışı.....	95
3.1.1.	Akıl	99
3.1.2.	Beden	102
3.1.3.	Cân (Ruh).....	105
3.1.4.	Nefs.....	109
3.1.5.	Gönül: Ruh, Nefs, Akıl ve Bedenin Bir Araya Geldiği Ontolojik Zemin.....	117
3.1.5.1.	Tasavvufi Bağlamda Ruh ve Nefs arasındaki Ontolojik Bağ.....	130
3.1.5.2.	Gönül Âlemi ve İki Sultanın Mücadelesi.....	134
3.2.	Varlıktan Nesneye ve Estetik Nesne	142
İKİNCİ BÖLÜM ESTETİK TECRÜBE: PSİKOLOJİK, TEOLOJİK VE		
YÛNUS EMRE ÖZELİNDE TASAVVUFÎ YAKLAŞIM		
150		
1.	TECRÜBEDEN ESTETİK TECRÜBEYE.....	151
2.	ESTETİK TECRÜBEYE PSİKOLOJİK YAKLAŞIM	157
2.1.	Sanat Kavramının Değişimi ve Teorik Modelleme.....	160
2.2.	Estetik Deneyimin İfade Edilebilirliği Üzerine	164
2.3.	Canlılarda Estetik Tecrübe	166
2.4.	Fitri Estetik.....	167
2.5.	Haz İfadesinin Yetersizliği: Hedonizm	169
2.6.	Zihin-Açığa Çıkarıcı Deneyimler: Birleştirici Bir Psikolojik Perspektif	174
3.	ESTETİK TECRÜBEYE TEOLOJİK YAKLAŞIM	178
3.1.	Maslow'un Zirve deneyimler Kavramı	179
3.2.	John Dewey'de Estetik Tecrübe ve Dini Tecrübe	183
3.3.	Yüce (Sublime) ve Huşû (Awe): Estetik, Dini ve Sûfi Tecrübenin Ortak Zemini.....	187
4.	TASAVVUFÎ ESTETİK TECRÜBE: ZEVK.....	195
4.1.	Zevk Kavramı	195
4.2.	Tasavvufi Bağlamda Nazari Bakış	202
4.3.	Sâlik İçin Zevkin Pratik Örnekleri	204
4.4.	Yûnus Emre'de Zevk	211
4.4.1.	Süfli Zevk.....	211
4.4.2.	İlâhî Zevk	215
5.	KUŞ SESİNDEN KUDRET ÜNÜ'NE DÜŞÜNSEL ORTAK ZEMİN	222
5.1.	Kant ve İmkansızın Güzelliği	223
5.2.	Heidegger, Husserl, Dufrenne : Fenomenolojik Yaklaşım.....	229
5.2.1.	Husserl ve Kuş Sesinin Bilinçteki Görünüşü.....	230

5.2.2.	Heidegger Varlığın Ortaya Çıkışında Kuş Sesi.....	232
5.2.3.	Dufrenne: Afektif Bağlamda Kuş Sesinin Tecrübesi	234
5.3.	Kuş Sesi Tecrübesine Bilimsel Yaklaşımlar: Psikoloji, Nörobiyoloji ve Sınırları.....	237
5.4.	Kuş Sesi Tecrübesinin Aşkın Boyutları: Dini ve Tasavvufi Perspektif.....	240

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM YÛNUS EMRE'DE ESTETİK TECRÛBE İLE MÂNEVÎ DÖNÜŞÜM	252
1. TEFERRÛC (SEYR Ü SÛLÛK).....	253
1.1. Dört Kapı Kırk Makam.....	255
1.1.1. Makâlât'ta Dört Kapı Kırk Makam	256
1.1.2. Yûnus Özelinde Seyr ü Sülûkun Dinamiği.....	261
1.2. Seyr Halinde Zıt Tecrübeler	265
2. HAYRET	273
2.1. Hayret ve Huşû Bağlamında Namaz.....	278
2.2. Hayretten Dîdara	286
3. DÎDAR.....	291
4. AŞK.....	295
4.1. Fenâ fi'ş-şeyh.....	300
4.2. Fenâ fi'r-resûl.....	304
4.3. Fenâ fi'llâh ve Cem'u'l-cem'	308
4.4. Aşıklık İddasında Sıdk ve İstikamet	321
5. BEZM-İ ELEST'TEN SEYR Ü SÛLÛK ANLAYIŞINA ZEVK VE TEVHİD TECRÛBESİ	330
DEĞERLENDİRME	334
SONUÇ	344
KAYNAKÇA	347
EK 1	359
ÖZET	370
ABSTRACT	371

ÖN SÖZ

İnsanın estetik duyusu, varlıkla kurduğu ilişkinin hem başlangıç hem de sonuç düzeyinde tezahür eden en derin katmanlarından biridir. Gördüğü, işittiği ve tattığı şeyleri anlamlandırma arayışı, insanı yalnızca güzel kavramına veya sanat üretimine değil, aynı zamanda epistemik ve ontolojik bir dönüşüme de sevk etmiştir.

Modern estetik kuramları, estetik tecrübeyi; sanata, güzelliğe, öznel hazza indirgerken, tasavvufi gelenek bu tecrübeyi hakikate ulaşmanın, varlıkla kurulan aşkın bağın ve mânevî arınmanın bir biçimi olarak görmektedir. Bu bağlamda sûfinin yaşadığı estetik tecrübe, yalnızca duyularla algılanan bir güzelliğin değil; gönülle müşahede edilen, aşk ve vecd içinde idrak edilen bir hakikatin izlerini taşır. Özellikle Yûnus Emre'nin şiirlerinde görebildiğimiz bu tecrübe, modern estetik düşüncenin çoğu zaman ihmal ettiği bütüncül bir idrakin imkanını gösterir.

Bu çalışma, modern estetik düşünce ile tasavvufi perspektif arasında bir karşılaştırmadan ziyade, Yûnus Emre'nin tasavvufi dili aracılığıyla estetik tecrübenin ontolojik ve epistemolojik boyutlarını yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Özellikle Batı estetiğinde belirginleşen özne-nesne ikiliği ve estetik tecrübenin fenomenal düzleme indirgenmesi gibi sınırlayıcı yaklaşımlar, Yûnus Emre'deki tevhîdî bakışla ele alınarak daha geniş bir varlık ve insan tasavvuru içinde değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, estetik tecrübenin merkezinde yer alan “zevk”, “huşû”, “yüce” ve “hayret” gibi kavramlar, yalnızca felsefi ya da psikolojik birer duygu hâli değil, tasavvufi bağlamda hakikate dair derin bir idrakin anahtarı olarak ele alınmıştır.

Çıktığımız bu yolda bizi cesaretlendirip bize ilham kaynağı olan, maddi manevi desteğini hep hissettiren kıymetli hocam Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmamızın her aşamasında rehberlik eden ve yolumuzu açan kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Yıldız'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bir aile olan Ankara Üniversitesi Tasavvuf Anabilim Dalı'nın değerli hocalarına şükranlarımı sunarım. Tez sürecinde desteğini ve sabrını esirgemeyen aileme, anlayışlarıyla bu süreci benimle paylaşan çocuklarıma ve her daim yanımda olan yol arkadaşım sevgili eşime gönülden teşekkür ederim.

Oğuz ÇETİN

Ankara, 2025

KISALTMALAR

- B. :Yûnus Emre Dîvânı Bursa Nüshası
bkz. : Bakınız
b.y. : Basım yeri yok
Ç. :Yûnus Emre Dîvânı Çorum nüshası
F. :Yûnus Emre Dîvânı Fatih nüshası
DİA : Diyanet İslâm Ansiklopedisi
ed. : Editör
HB. :Yûnus Emre Dîvânı Hacı Bektaş nüshası
Hz. : Hazreti
haz. : Hazırlayan
K. :Yûnus Emre Dîvânı Karaman nüshası
NO. :Yûnus Emre Dîvânı Nuruosmaniye nüshası
no. : Numara
nşr. : Neşreden
ö. : Ölümü
Rt. :Yûnus Emre Dîvânı Ritter nüshası
RY. :Yûnus Emre Dîvânı Raif Yelkenci nüshası
T. :Mustafa Tatçı'nın tahkikli Yûnus Emre Dîvânı
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
thk. : Tahkik eden
trc. : Tercüme eden
tsh. : Tashih eden
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
YE. :Yûnus Emre Dîvânı Yahya Efendi nüshası
YED. :Yûnus Emre Dîvânı (Faruk K. Timurtaş)

GİRİŞ

1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, tasavvufun merkezinde yer alan sūfî tecrübenin potansiyel estetik mahiyetini, Yûnus Emre'nin tasavvufî perspektifi üzerinden tanımlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, modern estetik düşüncenin oluşumundan günümüze kadar gelen kavramsal süreci, tasavvufun sunduğu bütüncül epistemik ve ontolojik modele bir mukayese zemini olarak ele alınacaktır. Bu çalışma, Batı düşüncesinde şekillenen estetik kavramının özellikle özne-nesne ikiliği etrafında oluşan temel açmazlarını tasavvufun bütüncül ve tevhîdî perspektifiyle sorgulamayı amaçlamakta; bu doğrultuda, Batı estetiğinin temel kavramlarını (estetik özne, estetik nesne ve estetik tecrübe) Yûnus Emre'nin eserleri ışığında okuyarak, estetik tecrübeyi "zevk", "hayret" ve "seyr ü sülûk" gibi tasavvufî kavramlarla birlikte potansiyel ilişkilerini tartışmaktadır. Tezin nihai hedefi, estetik tecrübenin, Batı estetiğinde çoğunlukla fenomenal bir deneyim, sübjektif bir haz olarak çerçevelenen ve aklî sınırlarda kalmış yapısını aşarak, tasavvufî gelenekte olduğu gibi epistemik ve ontolojik bir geçerliliğe sahip olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda zevk ve hayret gibi felsefe ve tasavvufî ortak ifadeler, sadece birer 'duyuş' değil, varlığın birliği'nin müşahade edildiği ve Hakk'ın Dîdârı'na ulaştıran tevhîdî bir idrakin kendisi olarak yeniden ele alınacaktır. Modern düşüncede estetik kavramının 'güzel' ve 'sanat' gibi otonom alanlara indirgenmesi, o düşüncenin parçalanmış yapısının bir yansımasyken, tasavvufî tecrübe bu ayrımları aşan tevhîdî bir bakış açısı sunar. Bu yaklaşım, estetik algıyı duyuşsal ve sanatsal boyutların ötesine taşıyarak onu, insanın Tanrı ile kurduğu varoluşsal ilişkinin tam merkezine yerleştirir ve böylece estetiği yeniden hakikat arayışının bir parçası haline getirir.

2. Araştırma Konusu

Estetik sözcüğü, modern felsefenin kurucu kavramlarından biri olarak kabul edilse de, kökeni ve anlam katmanları üzerine yapılan tartışmalar devam etmektedir. Kelime, etimolojik olarak Yunanca "duymak" veya "algılamak" anlamına gelen aisthesis ve aisthanomai gibi köklerden türemiştir. Bu etimolojik köken, estetiğin sadece zihinsel bir tasarımla değil, aynı zamanda hem bedensel hem de ruhsal tüm "berrak duyumlar" ile ilişkili olduğunu en başından

itibaren ortaya koyar.¹ Bu yönüyle estetik, bir şeyin sadece algılanması değil, aynı zamanda o şeyin yarattığı duyuşal temsillerin de bilimi haline gelir. Estetik kavramını günümüzdeki felsefi anlamıyla ilk kez kullanan Alexander Baumgarten (ö.1762), 1735 yılında yayımladığı *Meditationes Philosophicae* (Şiire Dair Felsefi Mülâhazalar) başlıklı tezinde bu yeni disipline bir isim vermiştir. Baumgarten burada estetiği en yalın haliyle "duyular aracılığıyla bir şeyin nasıl bilineceğinin bilimi" (scientiam sensitive quid cognoscendi) olarak tanımlamıştır. Bu ilk tanım, yıllar içinde genişleyerek, 1750'de yayımladığı anıtsal eseri *Aesthetica*'da nihai formuna kavuşmuş ve estetiği "duyulardan elde edilen bilginin bilimi ve mantığın kız kardeşi" olarak konumlandırılan kapsamlı bir çerçeveye ulaşmıştır.² Bu yaklaşımıyla Baumgarten, mantığın kesinliğine sahip olmayan, ancak duyuşal alana özgü sorunları, amaçları ve sonuçları barındıran bütüncül bir sistem öngörüsü üzerinden görüş inşa etmeyi amaçlamıştır. Ancak estetik kavramının bu iddialı epistemik başlangıcı, sonraki süreçlerde, özellikle Batı düşüncesinde, kavramın tanımlanması ve sınırlarının çizilmesinde önemli zorlukları da beraberinde getirmiştir. Zira Baumgarten bu yeni disipline bir isim vermiş olsa da güzellik, sanat ve yücelik gibi konular, felsefeciler ve edebiyatçılar tarafından 18. yüzyılın başlarından itibaren yoğun bir şekilde tartışılmakta ve bu durum, estetiğin sınırlarını en başından itibaren muğlak ve tartışmalı hale getiren bir zemin oluşturmaktadır.

Mantık biliminin, doğru bilgiye akıl üzerinden ulaşma iddiasının aksine, estetiğin duyuşal alanı merkeze alması, modern felsefenin en temel açmazlarından birini oluşturur. Duyulur alandan gelen verinin mantıkta akılla işlenmesine karşın, estetikte duyular yoluyla nasıl kesin bir bilgiye ulaşılacağı sorusu tam bir netliğe kavuşmamıştır. Bu epistemik belirsizlik, estetik kavramının sıklıkla basitleştirilerek, gündelik hayattaki "güzel-çirkin" ikilemine veya daha rafine bir düzlemde "sanat ve güzellik" eleştirisine indirgenmesine yol açmıştır. Ne var ki, estetik tecrübenin bu şekilde sadece duyuşal bir beğeniye veya sanatsal bir

¹ Bu etimolojik köken ve Baumgarten tarafından nasıl yorumlandığına dair, Ursula Franke, Baumgarten'in ders notlarına dayanarak şu önemli tespiti yapar: "O [“estetik”] kelimesi aslında *aisthanomai*'den gelir; bu kelime, Latince *sentio*'nun karşılığıdır ki bu da tüm berrak duyumlar anlamına gelir. ... *sentio* kelimesi bir şeyin duyuşal algısını ifade ettiği ve Yunanca [kavram] da bununla tamamen uyumlu olduğu için, [estetik kelimesi] aynı zamanda duyuşal temsilleri de ifade edecektir." Bkz. Franke Ursula, "Baumgarten's Invention of Aesthetics", *Baumgarten's Aesthetics: Historical and Philosophical Perspectives*, kitap editörü J. Colin McQuillan, Global Aesthetic Research (Lanham (Md.): Rowman & Littlefield, 2021), 33.

² Paul Guyer, Baumgarten'in bu kavramsal gelişimini detaylı bir şekilde özetler. Baumgarten'in estetiği ilk olarak 1735'te "duyular aracılığıyla bilme bilimi" olarak tanımladığını, daha sonra *Metaphysica* eserinde bunu "alt bilişsel yetinin mantığı, zarafetlerin ve Müzlerin felsefesi, alt gnoseoloji, güzel düşünme sanatı, aklın analogunun sanatı" olarak genişlettiğini ve son olarak 1750'deki *Aesthetica*'da bu tanımları birleştirdiğini belirtir.; Paul Guyer, "The Origins of Modern Aesthetics 1711-35", *The Blackwell Guide to Aesthetics*, kitap editörü Peter Kivy, Blackwell Philosophy Guides 15 (Malden, MA: Blackwell Pub, 2004), 15-16.

forma hapsedilmesi, onun asıl potansiyelini, yani insanın bütüncül tecrübesini ve varlıkla kurduğu ontolojik bağı anlama kapasitesini göz ardı eder. Bu tezin temel iddialarından biri, tam da bu indirgemenin modern düşüncenin yarattığı özerk yapıların bir semptomu olduğu ve tasavvufun "zevk" ve "idrak" kavramlarıyla bu epistemik açmazda daha bütüncül bir cevap sunduğudur.

Baumgarten'ın estetik kavramını bir duyuşsal biliş bilimi olarak tanımlaması, estetik deneyimlerin değerlendirilmesine yönelik yapılandırılmış ve sistematik bir yaklaşımın geliştirilmesine temel teşkil etmiştir. Bu yaklaşım, estetik deneyimleri sadece duyuşsal düzeyde değil, aynı zamanda bilişsel süreç olarak da ele almıştır. Baumgarten, duyuşsal alanın farklı bir bilgi kaynağı olduğunu ve estetik değerlendirme ve sorgulamanın doğası üzerinde etkili olduğunu savunmuştur. Baumgarten'ın "estetik" terimini ortaya atması ve estetiği bir duyuşsal biliş bilimi olarak tanımlaması, güzellik, sanat ve duyuşsal deneyimlerin sistemli bir şekilde incelenmesine olanak sağlayan bir yaklaşım ve estetik değerlendirmenin gelişiminde önemli bir adım olmuştur.

Baumgarten'ın bu yaklaşımına çağdaşı olan Immanuel Kant (ö.1804), *Saf Aklın Eleştirisi* eserinde “*Transandantal Estetik*” bölümünde bir dip notta değinerek bu yaklaşımı, güzelin eleştirel irdelemesini, aklî ilkeler yoluyla (mantığa vurgu yaparak) bilim düzeyine yükseltme yönündeki sonuçsuz bir girişim olarak tanımlar.³ Bu eleştiri, estetiğin akılcı/mantıksal temellere oturtulmasındaki zorluğa işaret eder. Çünkü sözü edilen kurallar ya da ölçütler Kant'a göre orijin olarak salt empiriktir ve bu yüzden beğeni yargımızı yönlendirecek apriori yasalar olarak hizmet edemeyeceğini belirtir. Kant, Baumgarten'dan farklı olarak estetiğin konusunu, öznenin çıkarsız, tam özgür, haz ya da hoşnutsuzluk deneyimini belirleyici zemin olarak tanımlayarak temellendirmiştir.⁴ Lakin bu tanım, estetiği büyük ölçüde öznel bir alana hapsederek, başlangıçtaki epistemik potansiyelinden uzaklaştırma riski taşır. Ayrıca estetik fikirleri sanatsal ifade ile ilişkilendirmiş, bir sanat eserini sanatçının 'estetik bir fikri' ifade ettiği bir araç olarak görmüştür. Devamında Kant, estetik fikirlerin, sanatsal deha ile ilişkilendirdiği özel bir zihinsel yetenek olan ruh (Geist) aracılığıyla iletilebilir olduğunu iddia etmiştir.⁵

³ Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea, 2008), 52.

⁴ Stephen David Ross, “Beauty: Conceptual and Historical Overview”, *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly (New York, Oxford: Oxford University Press, 01 Ocak 2008), 241.

⁵ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea, 2006), 184-185.

Kant temelde *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserinin devamında ahlâkî ilkeleri temellendirirken estetiğin esas konusu olan güzel ile ahlakın konusu olan iyinin örtüştüğü ve farklılaştığı konumları belirleyerek, güzel olanı yararlı olandan ayırarak, estetik haz'ın, duyuşal hoşlanmadan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine özgü sınırlarını çizmiştir.⁶ Buna ek olarak, günümüzde dahi Baumgarten ve Kant'ın teorik yaklaşımları, bu tür yargıların gerçekten neyi ifade ettiği sorusu da dahil olmak üzere, sanat hakkındaki estetik yargıların doğasını tartışmak için çerçeve oluşturmaya devam etmektedir. Ancak tam da bu noktada, Batı estetik düşüncesinin temel bir geriliminin ve belki de aşılabilen bir sınırının izlerini sürmek mümkündür. Gerek Baumgarten'ın estetiği "duyuşal biliş bilimi" olarak mantığın yanına yerleştirme çabası, gerekse Kant'ın güzellik yargısını aklî ilkelere ziyade öznel bir hazza dayandırması, başlangıçta sezilen, estetiğin kendine özgü bir bilme potansiyeli taşıdığı fikrinin tam olarak geliştirilememesine yol açmıştır. Hegel'in sanat anlayışı, sanatı duyuşal olana bağımlılığı nedeniyle felsefeye göre aşağı bir konuma yerleştirir ve düşünce ile yansıtmının sanatı geride bıraktığını savunur. Bu bağlamda estetik olan, epistemik bir geçerlilik değil, felsefeye geçişte geçici bir aşama olarak değerlendirilmiştir.⁷ Bu durum, estetiğin başlangıçta vaat ettiği derinlikli bilme ve varlıkla doğrudan temas kurma imkânının göz ardı edilmesine neden olmuştur. Bu süreç, estetiği fitrî ve bütüncül bir bilme biçimi olmaktan çıkarıp daha sınırlı, rasyonelleştirilmiş veya öznel bir alana indirgeme eğilimi göstermiştir.

Epistemik bir yaklaşım ile başlayan estetik kavramının bu süreci, birçok filozof tarafından yorumlanan ve hala gündemde olan bir kavramdır. Aydınlanma döneminin şekillendirdiği bu kavram özellikle o dönemin çekincelerini ve kaygılarını da beraberinde getirmiştir. O dönemde din kurumunun yapısına olan karşı duruş ve seküler yapılanma, estetik kavramının şekillenmesinde rol oynamıştır. Aydınlanma çağı öncesi eski Yunan'a kadar olan dönemde, güzellik, ilâhi kaynakla teolojik bağı kuvvetli bir kavramdır. Estetik, ilâhi olana ve güzelliğin idealize edilmiş temsiline vurgu yaparak genellikle dini ve geleneksel inançlardan etkilenmiş ve etkilemiştir. Sanat ve güzellik, genellikle dini ya da metafizik gerçeklerin yansıması olarak görülmüş ve estetik deneyim mânevi ya da dini anlamlarla iç içe geçmiştir. Buna karşın 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sında din ile ilgili fikrî tutum ağırlıkla dinin otoritesine karşı çıkılması ve kilisenin dogmatik öğretilerine karşı özgür düşüncenin savunulması eğilimindedir.

⁶ Fiona Hughes, *Kant's "Critique of Aesthetic Judgement": A Reader's Guide* (London New York: Continuum, 2010), 10-13.

⁷ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity : From Kant to Nietzsche (2nd edition)* (Manchester University Press, 2003), 166,169.

Aydınlanma filozofları, bilimsel düşünce ve akıl yürütme yoluyla gerçekleri keşfetmek için insanın doğasına dayanan bir bilgi anlayışını savunmuşlardır. Bu düşünce tarzı, dogmatik inançların yerini, nesnel gözlemlere ve mantıksal çıkarımlara dayanan bir anlayışın alması gerektiği fikrini benimsemiştir. Bazı aydınlanma filozofları, dinin doğasını ve inançlarının kaynaklarını eleştirmiş, hatta dinin toplumsal yaşamda bir işlevi olmadığı görüşlerini dile getirilmiş hatta din ve o dönemde estetik ile mündemiç olan sanat kavramının birbirinden ayrılması gerektiğini savunmuşlardır.⁸ Bu nedenle, aydınlanma dönemi estetik anlayışı, sanat ve güzellik gibi kavramlar, çoğunlukla dini ve metafizik konuları ele almaktan ziyade daha objektif ve gerçekçi bir anlayışla doğayı ve insanları resmetmeyi tercih etmiştir. Böylece, Aydınlanma dönemi boyunca güzellik kavramı, farklı filozoflar ve yazarlar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Ancak genel olarak, estetik sanat ve güzellik kavramları dinle olan bağından koparılmış bunun yerine tinsel kaynaklara, metafizik arayışlara, insan deneyimi ve duygusal tepkilere indirgenmeye çalışılmıştır. Bu indirgeme, estetiğin sadece belirli nesnelere (sanat eseri) veya öznel duygulara (haz, beğeni) odaklanmasına yol açarak, insanın doğuştan getirdiği (fitrî) estetik bilme ve yargılama kapasitesini göz ardı etmiştir. İnsanın bir şeyi neden "güzel" bulduğu, bu yargının kökeninin ne olduğu ve bu bilginin nasıl verildiği soruları, rasyonel ve ampirik modellere tam olarak sığdırılmayınca ya sübjektifliğe terk edilmiş ya da sosyo-kültürel koşullara indirgenmiştir. Oysa psikoloji ve hatta türler arası estetik algı çalışmalarının da işaret ettiği gibi, estetik yargının temelinde daha derin, evrensel ve fitrî bir mekanizma yatıyor olabilir. Bu fitrî potansiyelin, Tanrı merkezli bir ontolojiden koparılan insan tanımında yer bulamaması, hem modern insanın kendisini anlamadaki parçalanmışlığına hem de estetik tecrübenin dönüştürücü gücünün tam olarak kavranamamasına yol açmıştır. Bu durum, estetik kavramının imkânlarının daraltılmasına ve insanın bütüncül estetik tecrübesinin göz ardı edilmesine sebebiyet vermiştir.

Bu çalışmada felsefi bağlamda estetik kavramının serencâmı, tekil bir düşünürün sistemiyle sınırlı kalmayarak, Aydınlanmadan günümüze uzanan tarihsel bir güzergâh üzerinden takip edilecektir. Zira estetik kavramının modern düşüncedeki temel problemi olan özne-nesne ikiliği ve bundan kaynaklanan parçalanmışlık, tek bir filozofun eseri değil, Descartes'tan Kant'a, Hegel'den postmodern düşünceye uzanan bir düşünce geleneğinin ortak mirasıdır. Bu nedenle, bu geleneğin farklı uğraklarındaki düşünürlerden (farklı kişi ve

⁸ Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *The Continental Aesthetics Reader*, kitap editörü Clive Cazeaux (London: Routledge, 2000), 272-273.

zamanlardan) örnekler verilerek, problemin kökeni ve gelişimindeki süreklilik ve kırılma noktaları ortaya konulacaktır. Özellikle Kant sonrası estetik tartışmalar, "güzel" ve "yüce" gibi temel kategorilerin dahi bu ikiliği aşmakta yetersiz kaldığını ve "hayret", "huşû", "zevk" gibi daha derin duyuşlara kapı araladığını göstermesi açısından ayrıca incelenecektir. Bu tarihsel analiz, tasavvufun ve Yûnus Emre'nin sunduğu tevhîdî perspektifin, Batı düşüncesinin temel ikiliklerinden ontolojik olarak nasıl ayrıştığını ve ne denli farklı bir zeminde durduğunu göstermek için gerekli olan karşılaştırmalı çerçeveyi hazırlayacaktır.

Yukarıda ifade edilenlerin yanı sıra çalışma, estetik olgusunun, tasavvufî bağlamda duyuşal epistemimin imkânı göz önüne alınarak, kavramın, dönemin felsefî, kültürel ve düşünsel yapısının anlaşılması üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında estetik olgusu başlangıçta sanat kavramıyla iç içe açıklanmaya çalışılmış, estetik ilişkinin nesnesi sanat nesnesi olarak tanımlanmıştır. Bu konudaki kaynak eserler estetiğin etimolojik kökenini 18 yy. felsefî akımlarına referans vermesine karşın, kökleri sanatla ilişkilendirerek Grek Estetiğine, Plato'ya ve Aristo'ya başvurmaktadır. Bu bağlamda Terry Eagleton'ın *Estetiğin İdeolojisi* eserindeki tespiti önem arz etmektedir; "Estetik teriminin, 18. yy. ortalarında, ilk ortaya attığı ayrım 'sanat' ile 'hayat' arasındaki ayrım değil, maddi olan ile maddi olmayan arasındaki ayrımdır... Descartes sonrası felsefe, acayip bir dikkat sapması ile bu boyutu göz ardı etmeyi her nasılsa becermiştir."⁹ Eagleton'un belirttiği bu sapmanın sanat vurgusu ile yapıldığı söylenebilir. Metafizikğin, dinsel bağıntısını kopararak aklî bir zemine çekmeye çalışma gayreti, farkında olmadan sanatı, dine bir çeşit ikame etme girişimiyle sonuçlanmıştır. EH Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* adlı önemli eserinde sanat kavramını tanımlamanın zorluğuna şu sözlerle dikkat çeker; "...günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın var olmadığının bilincinde olunulsun".¹⁰ Terry Eagleton ve E. H. Gombrich gibi düşünürlerin de işaret ettiği üzere, modern dönemde dinin kamusal alandan çekilmesiyle açılan metafizik boşluğu doldurma işlevi, büyük ölçüde "sanat"a yüklenmiştir. Sanat, adeta modern insanın akıl dışı olanla kurabildiği tek meşru bağlantı ve seküler kutsallık alanı olarak konumlandırılmıştır. Bir şeyin bir başkasına ikame edilebilmesi, aralarında ortak bir zemin ve fonksiyonel bir benzerlik olduğunu ima eder. Sanatın dine ikame edilebilmesinin altında yatan da bu ortak zemindir: her ikisi de insanın en derin "estetik tecrübe" ihtiyacına, yani varoluşla bütüncül, anlamlı ve aşkın bir bağ kurma arzusuna hitap eder. Ancak bu ikame

⁹ Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi* (İstanbul: Doruk Yayınları, 2010), 31-32.

¹⁰ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran - Ömer Erduran (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022), 15.

sürecinde kritik bir kavramsal kayma yaşanmış ve estetik olanın tamamı, onun sadece bir tezahürü olan sanat alanına indirgenmiştir. İşte bu tez, bu indirgemeci yaklaşımı aşmayı hedeflemekte ve estetik ile tasavvuf arasındaki bağıntıyı, sanatın kendisinden daha temel ve kapsayıcı bir kategori olan estetik tecrübenin (duyusal ve mânevî idrakin) kendisi üzerinden kurmaktadır. Zira sanatın gücü ve din ile olan dolaylı bağlantısı da, özünde yatan bu estetik tecrübe potansiyelinden kaynaklanır. Bu nedenle, tasavvufi perspektifin sunduğu bütüncül kavrayışa ulaşabilmek için, sanat, sanatçı ve eser gibi kavramlar, bu daha geniş estetik tecrübe okyanusundaki özel tezahürler olarak ele alınacaktır.

Nitekim yakın dönem estetik anlayışları, estetiğin sanata indirgenmiş bu daraltıcı çerçeveye bir itiraz olarak da okunabilir. Özellikle postmodern dönemle birlikte feminist estetik, çevreci estetik, nöroestetik ve gündelik hayat estetiği (everyday aesthetics) gibi yaklaşımların ortaya çıkması, estetik tecrübenin sadece sanat galerileriyle sınırlı kalmadığını, aksine insanın tüm varoluşuna yayılan zihni ve ruhani bir yoğunluk olduğunu göstermiştir. Estetiğin bu şekilde kapsamını genişletmesi, onun "sanat" ve "güzellik" gibi göreceli ve tarihsel kategorileri aştığını kanıtlamaktadır. Bu durum, Batı düşüncesinin, özellikle felsefenin başlangıçtaki "her şeyi akılla halletme" iddiasının ve bu iddiaya dayalı keskin sınırların (sanat/hayat, estetik/etik, güzel/iyi) artık sürdürülemez olduğunun bir göstergesidir. Psikolojinin ve psikanalizin de ortaya koyduğu üzere, insanın sadece rasyonel bir varlık olmadığı gerçeği, estetiğin de yalnızca akıl veya belirli duyuşal hazlar ekseninde tanımlanamayacağını zorunlu kılar. Bu nedenle, "güzellik" ve "sanat" kavramlarına sıkıştırılan bir estetik, insanın etik arayışları ve varoluşsal sorgulamaları karşısında kaçınılmaz olarak yetersiz kalmaktadır.

Dinin metafizik boyutunun dışlandığı seküler alanda estetik, bu boşluğu doldurmaya çalışsa da referans noktasını yitirdiği için göreceliğe ve parçalanmaya mahkûm olmuştur. İşte tasavvuf ve Yûnus Emre üzerinden işaret edilecek metafizik yapı, tam da bu noktada bir alternatif sunmaktadır. Burada da estetik tecrübe; zevk, tat, lezzet, huşû gibi kavramlarla ifade edilir, ancak bunlar "zevk tebdili" adı verilen bir eğitim ve dönüşüm sürecine tabidir. Bu süreç, estetik duyusu zevk-i selim e dönüştürerek, süflî olandan ulvî olana, geçici olandan Bâkî olana taşır. Bu dönüşüm sadece öznel bir hal değişimi değil, aynı zamanda epistemolojik bir sıçramadır; zira tasavvuf, bu tecrübenin Tanrı'nın varlığına dair şüpheleri ortadan kaldıracak düzeyde bir şahitlik ve yakîn bilgisi sunma potansiyeli taşıdığını vaat eder. Bu, estetiğin sadece "güzel" veya "hoş" olanla değil, doğrudan "Hakikat" ile ilişkisini kuran bütüncül bir

yaklaşımıdır. Tasavvufî bakış estetiğin ihmal edilen epistemolojik ve ontolojik derinliğini yeniden keşfetme imkânı sunar.

Burada genel bir değerlendirme olarak sunulan yaklaşım ve kişilere ilişkin ayrıntılı bilgi çalışma içerisinde ilgili konu başlıkları içinde değerlendirilecektir. Araştırmanın temel amacı tasavvufta estetik bir anlayışın imkanını analiz etmek, sûfi estetik anlayışına estetik tecrübe ve sûfi tecrübe üzerinden katkı sağlamaktır. Temel problem ise estetik kavramı temelindeki kavram ve sorulara Yûnus Emre üzerinden tasavvufun ne tür cevaplar verebileceğidir.

Bu çalışmada genel temayülden farklı olarak estetik konusunu temellendirirken güzellik kavramı değil, bu kavramın kişide oluşum süreci olan estetik yargı, estetik tutum ve estetik tecrübe konularına vurgu yapılacaktır. Amaç tasavvufî bağlamdan konuya yaklaşmak olduğu için yargı konusunda özne olan insanın, değerlendirdiği nesne ile olan ilişkisindeki süreç ve bu süreçteki tutum ve süreç sonrası tecrübe ayrıntılı olarak incelenecektir. Gerek felsefi gerek psikolojik yaklaşımlarda bahsi geçen bu süreçte öne çıkan insan kavramı akıl ve duygu olarak kaba bir biçimde tasnife tutulmaktadır. Bu sebeple temelleri aydınlanma çağında atılan estetik kavramı ilk baştaki duygusal bilgi imkanını reddetmiş olduğu görülmektedir. Oysa tasavvufî bağlamda kabul gören temel bir ifade olan “tatmayan bilmez” (zevk bilgisi) ifadesi aklî bilginin de üstünde olan bir gerçektir ve tasavvufî bağlamda temel bir epistemik değer taşımaktadır. Güzel ve çirkin duyguları esasında sonuca ve yargıya ilişkin matematiksel ifadesiyle, sonuçtur. Oysa kişinin bir nesne ile olan ilişkisindeki yaşadığı hissettiği tüm duygular, zevkler, tatlar o kişi için önemli bir bilgi kaynağıdır. Bu kaynak, tasavvufî görüşte sadece öznel bir beğeni değil, aynı zamanda hakîkate dair bir ipucu taşımaktadır.

Modern düşüncenin, özellikle de estetik tartışmaların temel aldığı, akli ve duyguyu birbirinden kopuk ikiliklere hapsolmuş ve genellikle otonom akla indirgenmiş özne tanımından farklı olarak, tasavvufî gelenek tevhiî bir insan modeli sunar. Bu model, insanın ruh, nefis, akıl ve gönül gibi farklı yetilere sahip olduğunu kabul etmekle birlikte, bu unsurları modern felsefedeki gibi otonom parçalar olarak görmez. Aksine, tasavvufî anlayışta bu şubelerin tamamı, aynı ilahî kaynaktan beslenen ve nihayetinde yine O'na yönelen bütüncül bir yapının farklı tezahürleridir. Asıl bütünlük, bu parçaların yokluğunda değil, onların aralarındaki tevhiî ontolojik bağda yatar. Bu temel ontolojik fark, estetik tecrübenin kavranışını kökten değiştirir. Modern düşünce, Tanrı'dan koparılmış ve akıl merkezli bir "özne" tanımladığı için, bu öznenin estetik tecrübesi de kaçınılmaz olarak sübjektif bir "beğeni" veya psikolojik bir "haz" düzeyinde kalır. Oysa tasavvuf, insanı Yaratıcısı ile olan fitrî bağı içinde ele aldığından, estetik tecrübeyi (zevk, hayret) sadece bir "duyumsama", “tatma” değil, nefsin perdelerini aşarak gönlün hakîkati

müşahede ettiği, bilgi ve değer içeren bir idrakin parçası olarak görür. İşte bu yüzden, tezde sadece "estetik özne" tanımıyla yetinmek, tasavvufun sunduğu derinliği anlamada eksik kalacaktır. Bunun yerine, Batı'nın parçalanmış "özne"sine karşılık tasavvufun tevhîdî insan anlayışı, Yûnus Emre'nin eserleri üzerinden incelenerek, estetik tecrübenin aslında bu holistik anlayışta insanın mânevî arınma ve tekâmül yolculuğunun bir yansıması olduğu ortaya konulacaktır.

Yûnus Emre özelinde tevhîdî insan modeli, gönül tahtına oturacak ruh ve nefis arasında geçen nefis mücadelesi savaş metaforu ile anlatılmaktadır. Hikmet olarak ifade edilecek doğru ve esas bilginin gönülde tezâhür etmesi için tasavvufta ilk gaye, nefis tezkiyesi ve kalp tasfiyesidir. Tasavvuf tarihinde insan mizacının farklılığı, coğrafya farklılıkları hasebiyle, farklı ekollerce nefis tezkiyesi ve kalp tasfiyesine ilişkin farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Çalışmada duygu ile elde edilebilecek bilgi bağlamında Yûnus Emre'nin metot ve yaklaşımı şiirlerinde referans verdiği, döneminde öne çıkan, dört kapı kırk makam ve miskinlik gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirilecektir.

Estetik tecrübe ile tasavvufî tecrübe arasındaki derin yakınlık ve kesişim noktaları, bu tezin merkezî bir argümanını oluşturur. Bu bağın sadece felsefî bir spekülasyon veya tasavvufî bir iddia olmadığını, aksine Batı düşüncesinde ve modern bilimde de yankıları olan bir olgu olduğunu göstermek, tezin disiplinlerarası zeminini teşkil eder. Nitekim John Dewey'in estetiği hayatla bütünleştiren pragmatist felsefesi, Abraham Maslow'un "zirve deneyimler" kavramı ve güncel psikolojik araştırmaların "huşû" (awe) duygusuna dair bulguları, dinî ve estetik tecrübeler arasındaki bu fenomenolojik ortaklığı farklı açılardan teyit etmektedir. Bu farklı disiplinlerden yapılan atıflar, tezin temel bir varsayımını temellendirir: Estetik tecrübenin, salt kültürel bir öğrenmenin ötesinde, doğuştan gelen (fitrî) bir temeli olduğu; basit "haz" algısının ötesinde karmaşık ve aşkın bir yapıya sahip olduğu ve bu yapının dil ile tam olarak ifade edilemediği gerçeği, artık ampirik olarak da desteklenen bir olgudur. Bu reel veriler, tasavvufun estetik tecrübeye dair sunduğu modelin, keyfi bir yorum olmadığını, aksine insanın en derin varoluşsal yapısına tekabül ettiğini göstermesi açısından kritiktir. Dolayısıyla bu tez, söz konusu bilimsel alanlara ayrıntılı olarak girmeyecek, ancak onların sunduğu verileri, tasavvufî perspektifin iddialarını temellendiren birer yapı olarak kullanacaktır.

Tasavvufî epistemoloji, tecrübe yoluyla elde edilen bilgiyi, modern düşünceden farklı olarak, sadece sübjektif bir "his" değil, ontolojik bir "idrak" olarak konumlandırır. Bu idrak, insanı oluşturan akıl, nefis, ruh ve özellikle de her şeyin tecellî ettiği "gönül" gibi temel unsurların, bir nesne veya durum karşısındaki bütüncül etkileşiminden doğar. Dolayısıyla

estetik tecrübenin mahiyeti, tasavvufî bağlamda "zevk", "hayret" ve "huşû" gibi, salt psikolojik durumların ötesinde epistemik bir değer taşıyan kavramlarla analiz edilebilir. Bu çalışma, bu teorik çerçeveden hareketle, Yûnus Emre'nin şiirlerinde geçen ve hakîkatin "tadıldığı" (zevk) ve Dost'un Dîdârı'nın "görüldüğü" anları, sadece birer haz ifadesi olarak değil, akılı aşan ancak mutlak yakîn sağlayan bir bilgilenme ve arınma yolu olarak taşıdıkları ontolojik değeri ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu analiz, estetik tecrübenin aslında sâlikin "kendözünden geçerek" ve "Cânlar Cânı"nı bularak ulaştığı mânevî bir dönüşümün yansıması olduğunu gösterecektir.

3. Araştırma Soruları

Bu tezin temel sorunsalı, modern düşüncenin "estetik" adı altında kavramsallaştırdığı tecrübenin, tasavvuf geleneğinde nasıl daha derin ve bütüncül bir ontolojik idrak olarak yaşandığını ortaya koymaktır. Batı estetiğinin, Aydınlanma sonrası süreçte tevhîdî temelinden koparak özne ile nesne, akıl ile duygu, sanat ile hakikat arasında oluşturduğu ikilikler, estetik tecrübenin mânevî ve dönüştürücü potansiyelini gölgede bırakmıştır. Bu bağlamda bu çalışma, şu temel izleği takip edecektir: Tasavvuf geleneği, özellikle de Yûnus Emre'nin şahsında, bu parçalanmışlığa karşı nasıl bütüncül bir insan ve varlık tasavvuru sunmaktadır? Bu doğrultuda çalışma, mevcut estetik kuramların belirlediği kalıplar doğrultusunda Yûnus Emre'yi değerlendirmekten ziyade, Yûnus Emre'nin kendi tecrübesinden ve düşüncesinden hareketle modern estetik anlayışın kendisini sorgulamayı hedefler. Dolayısıyla, Yûnus Emre'nin eserlerinde birer mânevî tecrübe olarak ifade edilen "zevk", "hayret", "aşk" ve "dîdâr" gibi haller, estetik tecrübenin sadece bir "beğeni" yargısı olmadığını, aksine sâliki dönüştüren, hakîkatin doğrudan "tadıldığı" irfanî bir yolculuk olduğunu nasıl kanıtlar? Nihayetinde, Yûnus Emre'nin bu tevhîdî estetik anlayışı, estetiği yalnızca sanatsal formlar veya güzellik algısıyla sınırlı bir alandan çıkarıp, onu yeniden insanın Tanrı ile olan varoluşsal ilişkisinin ve hakikat arayışının merkezine nasıl yerleştirir? Bu sorular, tezin hem analitik hem de karşılaştırmalı çerçevesini oluşturarak, tasavvufun kendi estetik anlayışının sınırlarını çizmeyi ve onun özgün katkısını ortaya koymayı hedeflemektedir.

4. Literatür Değerlendirmesi

Estetik kavramının temel İslâm bilimleri anabilim dalı içerisinde tasavvuf dalı haricinde özellikle felsefe olmak üzere birçok alt dalda yüksel lisans ve doktora düzeyinde işlenmektedir. Bu tez çalışması tasavvuf bilim dalı içerisinde, akademik literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Aynı şekilde Yûnus Emre hakkında özellikle edebiyat olmak üzere

birçok disiplinde çalışma yapılmasına karşın tasavvuf bilim dalı içerisinde doktora düzeyinde çalışılmamıştır. Yurtdışında yapılan çalışmalar içerisinde bu tez konusuna ilişkin en yakın çalışma Cyrus Ali Zargar'ın *Sufi Aesthetics: Beauty, Love, and the Human Form in the Writings of Ibn 'Arabi and 'Iraqi* adlı çalışmasıdır. Çalışmada, İbnü'l-Arabî ve Irakî'nin eserlerinde güzellik kavramını ve onun aşk ve insan formuyla ilişkisini incelemektedir. Kitap dört bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm tasavvuf düşüncesinde güzellik kavramına ve İslam felsefesindeki önemine bir giriş niteliğindedir. İkinci bölüm İbnü'l-Arabî'nin güzellik, aşk ve insan formu hakkındaki görüşlerine odaklanırken, üçüncü bölüm aynı şeyi Irakî'nin görüşleri için yapmaktadır. Dördüncü bölüm her iki düşünürün görüşlerini karşılaştırmakta ve fikirlerinin eleştirel bir analizini sunmaktadır. Yazar, İbnü'l-Arabî ve Irakî'nin ilâhi olanın bir tezâhürü olarak güzelliğe dair ortak bir görüşü paylaştıklarını ve sevginin Tanrı ile birliğe ulaşmanın bir aracı olduğunu savunur. Her ikisi de insan formunun ilâhi güzelliğin bir yansıması olduğuna ve güzellik sevgisinin insan doğasının temeli teşkil ettiğine vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, yazar İbnü'l-Arabî ve Irakî'nin güzellik ve aşkın doğasına ilişkin görüşleri arasında bazı farklılıklar olduğunu da belirtmektedir. Örneğin, İbnü'l-Arabî aşkın mânevi boyutunun önemini vurgularken, Irakî daha çok güzelliğin fiziksel yönüne odaklanmaktadır. Genel olarak kitap, tasavvuf düşüncesindeki güzellik kavramının ve bu kavramın aşk ve insan formu ile ilişkisinin kapsamlı bir incelemesini sunmaktadır. Cyrus Ali Zargar, genel olarak şiirlerdeki güzellik kavramları üzerinden çalışmasını işlemektedir. Bu çalışmada estetik tecrübe üzerinde odaklanmaya çalışarak farklı bir metot izlemeyi amaçlamaktadır. Yûnus Emre'nin eserlerinde işaret ettiği, varoluştan, insan-ı kâmil aşamasına kadar insanoğlunun yaşadığı estetik tecrübe ve bu bağlamda yaşadığı duygusal tezâhürlere dikkat çekilecektir. İnsanın ilâhi yolculuğundaki her bir aşamada değişen zevk ve güzellik algısı, varsayımsal özne ve nesne kavramlarındaki mahiyetlerin değişimi, çalışmanın odağında olacaktır.

Tasavvuf ve estetik bağlamında güzellik düşüncesi üzerinden bu çalışmaya yakın ikinci bir çalışma da Kazuyo Murata'nın *Beauty in Sufism The Teachings of Rûzbihân Baqlî* eseridir. Bu çalışmada ele alınan soruları yazar şöyle özetlemektedir “Rûzbihân-ı Baklî neden güzellik hakkında bu kadar çok konuşmuştur? Onun Tanrı, dünya ve insan anlayışı için güzelliğin önemi nedir? Tanrı'nın güzelliği, insanlar, melekler ve hayvanlar da dâhil olmak üzere O'nun yarattıklarındaki güzellikle nasıl karşılaştırılabilir? Tanrı'nın dünyayı ve insanları yaratma sürecinde güzelliğin nasıl bir rolü vardır? Güzelliğin herhangi bir dini önemi var mıdır? Bir şeyde bulunan veya bir birey tarafından algılanan güzelliğin derecesini ne belirler? Güzelliğin ideal yaşam biçiminde herhangi bir rolü var mıdır? Güzellik arayışının insan yaşamı için

herhangi bir pratik sonucu var mıdır? Müslümanların gündelik yaşamlarında? aşk ve güzellik arasındaki bağlantı tam olarak nedir? Rûzbihân-ı Baklî'nin güzellik tartışmalarının (cemâl, hüsn, ihsân, vb.) Kur'ânî bir temeli var mıdır? Konuşurken hangi anahtar sembolleri ve imgeleri kullanıyor? özelde Rûzbihân-ı Baklî'nin düşüncesinin anlaşılabilir yapısında ve genelde geleneksel İslam düşüncesinin temelinde yatan dünya görüşünde güzelliğin yeri nedir?" görüldüğü gibi bu çalışmada da esas kavram olarak güzellik üzerine kurulmuştur. Yazar eserinin giriş kısmında özellikle sanat bağlamında sığ kalmış estetik kavramına girmek istemediğini belirtmektedir.

Bununla birlikte, Türkçe literatürde estetiğe ilişkin İslam felsefesi bağlamda yapılan önemli birkaç çalışmaya değinilebilir. Felsefenin ayrı bir bilim dalı olmasına karşın, İslam felsefesinde estetiğe yaklaşımın metodolojisi, çalışmadaki tasavvuf ve estetiğin ilişkilendirilmesinde yardımcı olmuştur. Ayşe Taşkent'in *Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik* adlı doktora tezi, felsefi yaklaşım temelinde estetik alanında öne çıkmaktadır. Eserde özellikle Aristo'nun Müslüman dünyada takipçileri üzerinden estetik, sanat ve güzellik kavramlarının izini sürerek felsefi çerçevede günümüz estetik anlayışlarına değinerek, konuyu tartışmaktadır. Yine felsefi bakış açısıyla Mehmet Karakuş'un *İhvan-ı Safa'da Estetik ve Sanat* adlı eseri İhvan-ı Safa'nın güzellik anlayışı ile estetik kavramına yaklaşarak konuyu işlemektedir. Bir başka çalışma ise Turan Koç'un *İslam Estetiği* adlı kitabı. Esasında estetik ve İslam üzerinde birçok çalışma olsa bile Turan Koç'un eserini burada zikredilmesinin nedeni tasavvufi terminolojiyi eserinde kullanmış olmasıdır. Özellikle İbnü'l-Arabî'nin terminolojisi ile estetik konusuna Allah'ın isimleri olan Cemâl Celâl ve Kemal isimleri üzerinden bakış açısı sunmaktadır. Entelektüel bir bakış açısıyla tasavvuf ve estetik konusunda Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* eserinde aşk kavramını ve onun estetikle ilişkisini incelemektedir. Aşkın insan varoluşunun temel bir yönü olduğunu ve güzellik ve sanat anlayışımız üzerinde derin bir etkisi olduğunu savunmaktadır. Aşkın sadece duygusal ya da psikolojik bir deneyim değil, varoluşun özüne dokunan metafizik bir deneyim olduğunu Mevlâna ve İbnü'l-Arabî üzerinden örneklendirerek izah etmektedir.

Tasavvuf ve estetik bağlamında ise makale olarak şu çalışmalar öne çıkmaktadır; Ekrem Demirli'nin *Tasavvufta Estetik Algısı Hakkında Bir Değerlendirme*, Ali Tenik'in *Tasavvufi Perspektifte Nesnedeki Sanat ve Estetik Algısı*, Nurgül Sucu Köroğlu'nun *Hakikatin Estetik Boyutu Tasavvuf ve Divan Şiirinin Müşterekleri*. Bu çalışmaların genelinde güzellik kavramı üzerine vurgu yapılarak konular işlenmiştir.

5. Araştırmanın Özgün Değeri

Bu araştırmanın özgün katkısı ve akademik önemi, estetik kavramını alışlagelmiş Batı merkezli ve sınırlayıcı tanımlamalardan farklı bir perspektifle ele almasında yatmaktadır. Çalışma, estetiği tasavvufun sunduğu bütüncül insan ve varlık anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlayarak, kavramın tasavvufi bir bağlamda anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yaklaşım, tasavvufî estetik kavramına akademik bir çerçeve çizmesiyle birlikte, estetik algısının genişletilmesine ve disiplinler arası bir bakış açısıyla zenginleştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Tez, özellikle estetiğin sıklıkla göz ardı edilen epistemolojik, ontolojik ve mânevî boyutlarını Yûnus Emre'nin tecrübesi ve düşüncesi üzerinden açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Batı estetiğinin temel gerilimlerine ve sınırlarına tasavvufi bir perspektiften eleştirel bir bakış sunarken, aynı zamanda tasavvufun kendi estetik anlayışının sınırlarını çizmeyi ve onun özgün katkısını ortaya koymayı sağlamaktadır. Dolayısıyla tez, estetiği tasavvufa veya tasavvufu estetiğe indirgemek yerine, Yûnus Emre'yi bu iki dünya arasında bir köprü olarak kullanarak her iki alana da yeni bir bakış açısı getirmektedir.

6. Araştırma Yöntemi

Tezin metodolojisi, ele alınan konunun çok katmanlı doğasına uygun olarak disiplinler arası bir yaklaşıma dayanmaktadır. Batı estetik düşüncesinin tarihsel ve kavramsal analizi için felsefe tarihi yöntemi; Yûnus Emre'nin *Divan'ı* ve *Risâletü'n-Nushiyye* eseri incelenmesinde metin analizi ve hermenötik yorumlama; tasavvufi kavram ve tecrübelerin anlaşılmasında tasavvuf araştırmaları literatüründen yararlanma; Batı estetiği ile tasavvuf arasında ve farklı tasavvufî yorumlar arasında karşılaştırmalı analiz; özne, nesne, tecrübe, zevk, hayret, aşk, dîdar gibi temel kavramların derinlemesine incelenmesi için kavramsal analiz başlıca yöntemleri oluşturmaktadır. Ayrıca, ikinci bölümde yer alan "kuş sesi pratiği" örneği, farklı teorik yaklaşımları (Kant, Husserl, Heidegger, Dufrenne, psikoloji/nörobiyoloji, tasavvuf) somut bir estetik deneyim üzerinden karşılaştırmak ve tezin ana argümanlarını desteklemek amacıyla nitel bir örnek olay incelemesi ve metodolojik bir araç olarak kullanılmıştır.

7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, estetik kavramını öncelikli olarak tasavvuf geleneği ve Yûnus Emre'nin eserleri bağlamında ele almayı hedefler. Estetik kavramının disiplinler arası doğası ve farklı alanlardaki yansımaları kabul edilmekle birlikte, tezin temel odağı, kavramın tasavvufî düşünce ve tecrübe içerisindeki anlam açılımları ve Yûnus Emre özelindeki tezâhürleridir. Bu amaçla

çalışma, tasavvuf ve Yûnus Emre eserleri merkezinde kalarak estetikle ilişkili terimleri ve anlam açılımlarını incelemek üzere sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede, özellikle sanat ve güzellik gibi geleneksel estetik konuları da salt kendi başlarına bir değer olarak değil, tasavvufi perspektifin sunduğu organik ve epistemik bağlar içerisinde değerlendirilecektir. Konu, bu bağlamda tasavvuf alanı çerçevesi dahilinde ele alınacaktır.

Yûnus Emre'nin şahsına ilişkin biyografik bilgilerde, genel kabul görmüş akademik değerlendirmeler esas alınacaktır. Ancak tezin ana amacı estetik ve tasavvuf ilişkisi olduğundan ve Yûnus Emre'nin hayatına dair kaynakların spekülâtif yorumlara açık kısımları bulunduğundan, detaylı biyografik analizler ve spekülâtif değerlendirmeler tezin kapsamı dışında tutulacaktır. Yûnus Emre incelemelerinde, alanda otorite kabul edilen çalışmaların değerlendirmeleri temel alınarak, estetik kavramı bağlamındaki ilgili yönler ele alınacaktır.

Benzer şekilde, Batı estetik düşüncesine yapılan kapsamlı referanslar, konuya tarihsel bir arka plan sunmak, temel estetik kavramlarını tanımlamak ve tasavvufi yaklaşımla karşılaştırma yapabilmek amacıyla kullanılmaktadır. Ancak her bir Batı filozofunun veya estetik teorisinin tüm detaylarıyla derinlemesine analizi bu tezin kapsamı dışındadır. Çalışma, Yûnus Emre özelinde bir örneklem sunmakla birlikte, tüm tasavvuf geleneğinin estetik anlayışını veya estetik kavramının tüm felsefi boyutlarını kapsama iddiasında değildir.

8. Araştırmanın Kapsamı ve Yapısı

Bu tez, üç temel ve birbiri üzerine inşa edilen bölümden oluşan bütüncül bir argüman yapısına sahiptir. Tezin Birinci Bölümü, modern Batı düşüncesinin felsefi zeminini analiz ederek, estetik tecrübenin kavranışındaki temel problemi, yani özne ile nesne arasında yaratılan ontolojik parçalanmışlığı ortaya koyar. Bu bölüm, Aydınlanmadan postmodernizme uzanan süreçte estetiğin hakikatle olan bağının nasıl zayıfladığını tarihsel bir çerçevede ele alır ve bu eleştirel zemin üzerine, Yûnus Emre'nin şahsında tasavvufun sunduğu tevhi'dî insan ve varlık tasavvurunu bütüncül bir yapı olarak konumlandırır. Böylece kurulan bu teorik altyapı, ikinci bölümde daha somut bir tecrübe alanına taşınır. Burada estetik tecrübe, felsefi sınırlarından çıkarılarak psikolojik, teolojik ve tasavvufi yaklaşımlarla zenginleştirilir ve "kuş sesi" pratiği gibi evrensel bir fenomen üzerinden, bu farklı yaklaşımların estetik tecrübeyi açıklamada nerede yetersiz kaldığı ve tasavvufi bakışın (özellikle zevk kavramı ekseninde) nasıl daha derin bir idrak sunduğu mukayeseli olarak gösterilir. Bu ilk iki bölümün hazırladığı teorik ve metodolojik temel, üçüncü bölümde Yûnus Emre özelinde, onun seyr ü sülûk yolculuğu, mânevî bir arınma ve estetik bir dönüşüm süreci üzerinden okunur. Bu yolculuktaki hayret, aşk,

dîdar ve fenâ gibi mânevî haller hem sâlikî dönüştüren birer tasavvufî kavram olarak hem de Hakk'ın Cemâli'ne ulaştıran estetik tecrübenin kâmil tezahürleri olarak analiz edilir.

İslami bağlamda, varoluşundan nihâî varacağı noktaya kadar uzun bir yolculuk süren insanoğlu için estetik kavramının birçok tezâhürleriyle önemli bir yerde olduğu görülmektedir. Tasavvuf özelinde ise bu anlayış derinleşmekte ve kapsam bakımından zirveye çıkmaktadır. İslam kaynaklarına göre Âdemoğlu için ahsen-i takvîm üzerine başlayan varoluşsal yolculuk yine onun için varabileceği en üst noktayı Cennet'te Allah'ın cemâlini (Hak Dîdarın) seyretmek olarak belirtmektedir. Estetik bir varoluşsal çekirdekten nihaiyi estetik tecrübenin zirvesiyle son bulan bu yolculukta tasavvuf erbabı, “Ölmeden önce ölmek” söylemiyle bu tecrübeyi bu dünyada kul olarak yaşama gayretini göstermektedir.

*Kullukdan irag olma sultân göresin birgün
Göstere cemâlini hayrân olasın birgün
Gel beri kulum diyüp kalbüne nazar salup
Câm-ı ebedî sunup hayrân olasın birgün*

BİRİNCİ BÖLÜM
ESTETİK ÖZNE VE NESNE:
BATILI FELSEFİ YAKLAŞIMLAR VE YÛNUS
EMRE'NİN TEVHİDÎ PERSPEKTİFİ

1. ESTETİK ÖZNE

Estetik özne kavramı, estetik deneyimin merkezinde yer alan bireyi tanımlamak için kullanılır. Estetik özne, estetik nesne üzerinde yargılama yeteneğine sahip ve bu yargılarına dayanılarak beğeni, hoşlanma veya tepki gibi estetik tavırlar sergileyen kişidir.¹¹ Bu kavram, estetik nesnenin niteliklerini değerlendirip, bunların kendisine nasıl hissettirdiğini anlamak ve ifade etmek için aktif bir rol üstlenen bireyin varlığını vurgular. Örneğin, bir resim ya da doğa manzarası karşısında duyulan hayranlık, bir müzik parçasının, kuş sesinin tınısı veya bir edebiyat eseriyle kurulabilen empati, estetik özne tarafından oluşturulan ve ifade edilen tepkilerdir. “*Estetik özne, genelde estetik nesne, özelde sanat yapıtı karşısında estetik tavır alabilen kişidir*”¹² ifadesi, estetik özne kavramının sanat eserlerine odaklanan bir bakış açısıyla ortaya koyduğu sınırlamayı da yansıtmaktadır.

Estetik özne, aynı zamanda estetik uyaranların pasif bir alıcısı değil, dünyanın etkileşim yoluyla anlam ve kimlik inşa eden aktif bir katılımcısıdır. Aynı zamanda estetik deneyimin doğasında var olan öznelliği de ifade etmektedir. Güzellik bağlamında deneyim, nesnel niteliklere sahip olsa da estetik değerini nihâî olarak belirleyen kişisel yapı, kültürel etkileşim ve deneyimler gibi bazı tecrübi bilgiler içeren süreci de ifade etmektedir. Tecrübenin öznelliği, bireyler arasında aynı deneyimi paylaşanlarda bile farklı yorumlar ve değerlendirmeler içerebileceğini varsaymaktadır. Bu öznellik, estetik deneyimlerin yorumlanmayı gerektiren dinamik bir süreç olduğunu gösterir. Aynı estetik nesne farklı bireyler için farklı anlamlar ve değerler ifade edebilmektedir. Bu da estetiğin bireysel yorumlara ve perspektiflere açık bir alan olduğunu vurgulamaktadır.

Estetik deneyimi “doğuştan gelen, kurallara bağlı olmayan bir güzellik duygusu” olarak kavrayan neo-Platoncu düşünürler (özellikle Lord Shaftesbury), estetik duyunun kökenini moral erdemlerde bulmuşlardır. Bu görüşe göre, estetik deneyim öznenin doğuştan gelen bir duyarlılığından kaynaklanır ve bu duyarlılık, güzelin bilgisini veren bir mânevî yetenek olarak telakkî edilir.¹³ Ancak David Hume gibi şüpheli bir bakış açısı benimseyen filozoflar, estetik deneyimin tamamen ampirik karşılaşmalardan doğduğunu savunurlar. Bu perspektifte, estetik deneyim, öznenin dış dünyayla temasından ve bu temastan kaynaklanan duyuşsal algılardan ortaya çıkar. Bu yaklaşım, estetik deneyimini öznel ve ampirik bir süreç olarak değerlendirir.

¹¹ Derya Ölçener, *Estetik Zihin* (İstanbul: Artikel Akademi, 2020), 115.

¹² Ömer Naci Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2022), 38.

¹³ Pamela R Matthews, *Aesthetic Subjects* (University of Minnesota Press, 2003), 7.

Her iki yaklaşıma bakıldığında da estetik deneyimi yaşayan öznenin merkezde yer alması gerektiği vurgulanır. Ontolojik veya aksiyolojik sorular, yani varlığın doğası veya değerlerin niteliği hakkında sorular, epistemolojik veya bu durumda estetik özneye dair sorulara tabi kılınmıştır. Bu durum, estetik deneyimin öznel bir süreç olarak anlaşılmasını ve öznenin bu deneyimde oynadığı aktif rolü vurgular.¹⁴

1.1. Kartezyen Özne Yaklaşımı

Felsefi bağlamda özne-nesne ilişkisi üzerinden konuya tarihi bir perspektifle yaklaşıldığında, estetik kavramının da oluşmaya başladığı 17. yüzyılda René Descartes (ö.1650) tarafından dile getirilen Kartezyen anlayış, estetik alanında, algılayan özne ile algılanan nesne arasındaki ilişkiye dair önemli bir zemin hazırlamaktadır. Descartes'ın “res cogitans” (düşünen varlık) ve “res extensa” (yer kaplayan varlık) kavramlarıyla tanımladığı bu dikotomi, düşünce ve bilinç kapasitesine sahip özerk bir varlık olan özneyi, şekli, zaman mekân kaplayan, maddi dünyayı temsil eden nesneden ayırmaktadır.¹⁵

Kartezyen felsefede özne, Descartes'ın “Cogito, ergo sum” (Düşünüyorum, öyleyse varım) sözüyle temel olarak, düşünen bir varlık olarak tanımlanır. Bu anlayışa göre, öznenin varlığının temel kanıtı, kendi düşüncesinin varlığıdır.¹⁶ Kartezyen felsefe ayrıca, şüpheciliği felsefenin başlangıç noktası olarak kabul eder; aklın ve mantığın bilgi edinmenin temel araçları olduğunu savunur. Açık şekilde öznenin aklı yönüne vurgu yapılmaktadır.

Descartes'ın matematiksel ve geometrik düşünceye dayalı bilgi anlayışı, dönemin düşünce biçimini derinden etkilemiştir. Bu anlayış, sanatın da rasyonel bir şekilde incelenebileceği ve evrensel kurallara tabi olabileceği fikrini yaygınlaştırmıştır. Ancak Descartes'ın kendi felsefesi, sanatın duyuşsal ve duygusal yönlerini yeterince dikkate almamaktadır. Bu eksiklik, Kartezyen felsefenin estetiğe olan etkisinin tam olarak değerlendirilmesini zorlaştırır.¹⁷

¹⁴ Matthews, *Aesthetic Subjects*, 7.

¹⁵ Paul Hoffman, *Essays on Descartes* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 105.

¹⁶ Hoffman, *Essays on Descartes*, 21.

¹⁷ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (USA: University of Alabama Press, 1975), 140.

Descartes, estetiğin felsefede en önemli konular arasında yer almamasından bahsetse de bir doktrin olarak “Descartes’ın estetiği” diye bir şeyden bahsedilmemektedir.¹⁸ Buna karşın Descartes ve Kartezyen felsefe, özellikle “özne-nesne ayrımı”, “akıl”, “zihin-beden ayrımı”, “aydınlanma” gibi kavramlar bağlamında, edebiyat ve anlatı da dahil olmak üzere düşüncenin çeşitli yönlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Descartes’ın bilginin temeli olarak akla yaptığı vurgu ve zihin ile bedene ilişkin düalist görüşü, yalnızca felsefi söylemi değil, dönemin edebi anlatılarını da etkilemiştir.

Örneğin 17. yüzyıl Fransız şair ve eleştirmen Nicolas Boileau (ö.1711)’nun şiir anlayışında, akıl (reason) temel kavram olarak ortaya çıkar. Ancak Boileau’nun akli, sıradan anlamda kullanılan akıl kavramından ziyade, Descartes’ın “doğal ışık” (lumiere naturelle) kavramıyla bağlantılıdır. Boileau, bu doğal ışığı, “yeryüzündeki saf, sürekli, açık, kesin... ve her zaman mevcut olan ışığın (lumiere pure, constante, claire, certaine ... et toujours presente) geçici bir yansıması olarak tanımlar. Bu kavramsallaşmada ayrıca Boileau, ideal eleştirmenin aklının yanılmazlığını garanti eden “berraklık” (clarte) kavramını öne sürer. Bu berraklık, Boileau’nun bakış açısından, insan aklının mânevî olarak duyarlı hale getirildiği bir aydınlanma durumudur. Ancak bu aydınlanma, sekülerleştirilmiş bir akıl anlayışıyla gerçekleşir. Yani, Boileau’nun ideal akli hem mânevî hem de seküler unsurları içeren, Descartes’ın “doğal ışığı” yansıtan, berrak ve kesin bir yapıya sahiptir.¹⁹

¹⁸ Descartes için estetik ile ilgili sorular felsefenin önemli konuları arasında yer almaz. Yine de ihmal edilebilir değildirlere ve duyu algısı ve tutkular teorisi, matematiği ve fiziği gibi felsefi faaliyetinin temel unsurlarını oluşturan argümanlara dayanırlar ve daha genel olarak aklın ve nezaketin geliştirilmesine ait olana kadar uzanırlar. Yazışmaları felsefi estetik ile ilgili sayılabilecek analizler ve açıklamalar ortaya koysa da, müzik konuları bir yana, Descartes bu düşüncelere hiçbir zaman sistematik bir ilgi göstermemiştir. Dahası, sonik fenomenlerin nesnel olarak incelenmesi (on sekizinci yüzyılda akustik alanı haline gelir) ile sanat olarak anlaşılan müzik arasındaki görece ayrım eksikliği göz önüne alındığında, müzik teorisi gerçekten de bilimsel alana aittir. ;Steven Nadler vd. (ed.), *The Oxford Handbook of Descartes and Cartesianism* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2019), 255.

¹⁹ H. B. Nisbet - Claude Rawson (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 4: The Eighteenth Century* (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2005), 81,82.; Boileau, Roma dönemi, MÖ 1. yüzyıla tarihlenen, Yunan edebi eleştirisinin ve yazarı tam olarak bilinmeyen ancak geleneksel olarak Longinus veya Pseudo-Longinus olarak anılan, *Περὶ Ἱψοῦς (De sublimitate, On the Sublime)* adlı eseri Fransızcaya çevirerek, Fransız edebiyatına önemli katkılar sağlamıştır. Bu eser, “yücelik” (sublime) kavramının derinlemesine incelenmesini vermiş ve Boileau’nun kendi edebi eleştiri anlayışının temelini oluşturan bir kavram haline gelmiştir. Boileau, bu klasik eseri çevirisini yaparak Fransız edebiyatına taşımış yücelik kavramını kendi eleştirel yaklaşımına dahil etmiş ve Fransız edebiyatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. İlerleyen zamanda Kant içinde önemli olacak bu kavram döneminde yaygınlaşmaya ve bağlamı da değişmeye başlamıştır. Boileau’dan önce Fransızcada yücelik genellikle süslü, yüksek bir üslubu ifade ediyordu. Ancak Boileau, Longinus’a atıfta bulunarak bu kavramı yeniden tanımlar. Ona göre yücelik, “*hitabetteki olağanüstü unsur, harikulade, çarpıcı olan, bir eserin yücelttiği, kendinden geçirdiği, sürüklediği erdemdir.*”. Yücelik sadece süslü bir üslupla değil, tek bir düşüncede, bir figürde, bir ifadede bile ortaya çıkabilir. Boileau, Longinus’un Tekvin’in başlangıcına yaptığı atıfı örnek olarak verir: “*Doğanın mutlak hâkimi tek bir sözle ışığı yarattı: işte size yüce üslup... Ama, Tanrı dedi ki, Işık olsun; ve ışık oldu. Bu olağanüstü ifade... gerçekten yücedir; ilâhi bir yanı vardır.*”; Wimsatt & Brooks,

Bu akılcı bakış açısı, 18. yüzyıl başlarında Alexander Pope'un "*Essay on Criticism*" adlı eserinde de görülebilir. Neoklasik eleştiri teorisinin özlü bir ifadesi olarak değerlendirilebilen bu eser, doğanın sanatın kaynağı, amacı ve ölçütü olarak tanımlanmasıyla öne çıkar. Pope, doğanın sanat üzerindeki belirleyici rolünü vurgulayarak, geleneksel sanat anlayışı ile doğa arasında bir süreklilik ilişkisi kurar. Pope, eski kuralların aslında doğanın formüle edilmiş hali olduğunu savunarak, sanatın doğadan kaynaklandığını ve geleneklerin doğa yasalarına dayanarak oluşturulduğunu savunur.²⁰

Rene Le Bossu'nun 1675 tarihli "*Traité du poème épique*" adlı eseri, bu eğilimi yansıtan önemli başka bir örnektir. Le Bossu, sanatların bilimlerle ortak noktasının akıl temeline dayanması gerektiğini savunarak, rasyonel düşüncenin sanat anlayışındaki etkisini vurgulamaktadır.²¹ Le Bossu'nun doğanın kişiye verdiği ışığın rehberliğinde hareket edilmesi gerektiğini vurgulaması, doğa ve akıl arasında kurulan bağlantıyı açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Le Bossu'nun aklın doğadan kaynaklandığını ve sanatın da bu doğa ışığında şekillenmesi gerektiğini savunması, dönemin aydınlanma ideallerini yansıtmaktadır.

Genel akım rasyonalitenin 18. yüzyıl Alman felsefesinde de hâkim olduğu dönemde, Gottfried Wilhelm Leibniz (ö.1716) ve Christian Wolff (ö.1754) gibi düşünürler de Kartezyen felsefe anlayışında olduğu gibi, özneyi akıl ve düşünce merkezli bir varlık olarak görmüşlerdir. Buna mükabil dönemin önemli bir düşünürü olan Alexander Gottlieb Baumgarten (ö.1762), bu geleneğin sınırlarını aşarak, duyu bilgisinin de bir düzeni ve kendine has mükemmelliği olabileceğini savunmuştur.²² Bu, duyarlılığa verilen önem, rasyonalist geleneğin sınırlarını aşarak, estetiğin bilimsel bir disiplin olarak incelenebileceğini savunan bir bilim kurma çabasının başlangıcını işaret etmektedir. Baumgarten'in özne anlayışı, Kartezyen felsefede ön planda tutulan akla indirgenmiş özne algısından, duyu ve deneyimle şekillenen, kapsayıcı bir özne kavramına geçiş niteliği taşımaktadır. 18. yüzyılda Baumgarten'in estetik kavramını tanımlamakta kullandığı "*aesthetica*" terimi, teolojik yahut nesnelere mânevî özelliklerine dayalı bir klasik estetik anlayışından, öznel deneyime ve yorumlara dayanan bir anlayışa geçişi temsil etmektedir.²³ Bu bağlamda estetik özne, dünyayı, doğayı, nesneyi algılayan ve

Literary Criticism: A Short History (London: Routledge Kegan Paul, 1957), 285. Boileau'nun; daha sonra Kant'da da görülen yüce kavramının içeriğine yakın bir bakış açısı ile ifade etmektedir.

²⁰ Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, 142.

²¹ Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, 142.

²² Umut Dağıstan, "Anlam Arayışının İki Boyutu: Sanat ve Bilim", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 6/3 (23 Temmuz 2017), 145.

²³ Matthews, *Aesthetic Subjects*, 6.

deneyimleyen bir varlık anlayışını ifade etmektedir. Bu algılama, sadece aklî değildir, aynı zamanda duygusaldır da. Estetik özne ayrıca anlam üreten ve yorumlayan mahiyete sahiptir. Bu estetik öznenin dünyayı algılama ve yorumlama biçiminin bir yansıması nesne üzerinde şekillenebilir. Estetik nesneyi yorumlayan estetik öznede, güzellik, çirkinlik, uyum, uyumsuzluk gibi kavramlarla, çevresini algılama ve deneyimleme sürecinde kanaatler oluşur.

1.2. David Hume’da Estetik Özne

Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği felsefenin bir parçası olarak konumlandırın ve algılama yeteneğinin estetik deneyimlerde oynadığı rolü rasyonel bağlamda vurgulayan öncü düşünürlerden biridir. Buna mükabil Baumgarten’ın felsefesiyle zamansal olarak paralel, 18. yüzyılın başlarında David Hume’un (ö.1776) estetik kavramına ilişkin çalışmaları vardı. David Hume hiçbir zaman estetik üzerine bir kitap yazmamış olsa da estetik yargının doğası, felsefi kariyeri boyunca aralıklı olarak ele aldığı bir konuydu. Hume’un konuyla ilgili yazıları, 1757’de yayınlanan “*Of the Standard of Taste*,” (Tat Standardı Üzerine) adlı geç dönem denemesiyle sonuçlanan çeşitli kitap ve denemelere dağılmıştır.²⁴ Hume, güzelliğin öznel mi yoksa nesnel mi olduğu sorusuna odaklanarak döneminin estetik kavramına ilişkin önemli bir zemin hazırlamıştır.

Hume’un beğeni üzerine kuramsal çerçevesi, estetik yargının doğasına ilişkin önemli bir epistemolojik perspektif ortaya koymaktadır. Hume’un estetik teorisine katkısı, özellikle döneminin uzman eleştirmenleri için gerekli görülen beş temel “beğeni inceliği” kriteri ortaya koymasıdır. Rafine duygularla birleşen keskin duyusal algı; pratik deneyim yoluyla geliştirme, karşılaştırmalı analiz yoluyla iyileştirme ve önyargıların ortadan kaldırılması.²⁵ Keskin duyusal algı, yalnızca yüzeysel bir deneyimden ziyade nesnenin inceliklerini ve detaylarını kavrayabilme yeteneği gerektirmektedir. Pratik deneyim ise estetik yargılarda bulunabilmek için çeşitli sanat eserleri ve kültürel deneyimlerle sahip olmanın önemini vurgular. Karşılaştırma analizi, farklı üslup ve tekniklerin farkındalığı ile eleştirel düşünme becerisini geliştirmekte; önyargıların ortadan kaldırılması, öznel düşüncelerin sanat eserlerini etkilemesine karşı da dikkat çekerek, objektif bir gözlem çerçevesinin önemini savunmaktadır. Görüldüğü gibi Hume, estetik bir tecrübenin epistemik değeri için, beş temel “beğeni inceliği” kriter ön görmektedir. Ona göre, estetik deneyimlerin bilgiye dönüşebilmesi için sadece

²⁴ Alessandro Giovannelli (ed.), *Aesthetics: The Key Thinkers* (London: Continuum, 2012), 49.

²⁵ Elisabeth Schellekens - Peter Goldie (ed.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology* (Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2011), 156.

duygusal bir tepki vermek yeterli değildir; bu deneyimlerin belirli kriterlere uygun olması gerekmektedir. Hume, estetik yargıların subjektif doğasına rağmen, bu yargıların ortak bir paydada buluşabilmesi için bazı nesnel ölçütlerin varlığını kabul eder. Bu bağlamda, estetik tecrübenin epistemik değer taşıması, bireysel zevklerin ötesine geçerek, toplumsal ve kültürel bağlamda paylaşılan normlarla uyumlu olmasına bağlıdır. Böylece, Hume'un yaklaşımı, estetik deneyimlerin sadece kişisel hazdan ibaret olmadığını, aynı zamanda bilgi üretme sürecinde belirli bir rol oynadığını ortaya koyar.

1.3. Kant ve Estetik Özne

Immanuel Kant (ö.1804), Baumgarten ve Hume gibi 18. yüzyılın sonlarına doğru özne anlayışıyla estetik kavramının dönüşümünü daha da derinleştirmiştir. Kant'ın transandantal idealizmi, öznenin bilgi ve deneyim sürecindeki aktif rolünü vurgulayarak, estetik algı ve yargı konusunda yeni bir boyut kazandırmıştır. Kant'ın estetik bakımdan epistemolojisi, kurucu bir öznenin öneminin ön kabulü ile transandantal özne üzerinden yapılandırılmıştır.²⁶ Özellikle Kant'ın “Kopernik Devrimi” olarak adlandırılan felsefi düşüncesi bilginin nesnelere uyması yerine, nesnelere özne yani insanın bilgi yapısına uyması gerektiğini öne sürerek, epistemoloji ve metafiziğe yeni bir anlayış getirmiştir.²⁷ Kant'ın özne konusundaki bu radikal çıkışı, estetiğin o zamana kadar olan odak noktasını yargılanan şeyden yargıya, nesneden özneye kaydırarak klasik estetik anlayışının merkezini tamamen aksine çevirmiştir. Nesneden özneye geçişle Kant, bu nirengi noktasındaki değişimin epistemolojik önemine vurgu yapar ve estetik hazı uyandıran şeyin ister doğa ister sanat ya da başka bir şey olsun, herhangi bir ayrımını yapmaz. Her şey, zihin tarafından duygusal bir izlenimin işlenme şekline bağlıdır. Buna mükabil belirli bir noktaya kadar. Bu nokta, reflektif yargı kavramını ve bu yargının paylaşılması ile değiştirilmesinin koşulsuz toplumsallığını sağladıktan sonra, fakat yargının diyalektiğine ve teleolojik temelini incelemeyen önce ortaya çıkar.²⁸ Kant'ın estetik teorisi, bu bağlamda, öznenin yargı yetisinin merkezine yerleştirilmesine ve estetik deneyimin bireysel ve toplumsal boyutlarının vurgulanmasına dayanmaktadır. Zira Kant'a göre, güzel ve yüce gibi estetik yargılar, nesnelere kendilerinde bulunan özelliklerden değil, öznenin bu nesnelere yönelik deneyimlerinden ve yargılarından kaynaklanmaktadır. Kant'ın estetik teorisi, nesnenin

²⁶ Suat Soner Erenözlü, *Kant Estetiği ve Modern Eleştiriler*, 2020, ix.

²⁷ Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi* (İstanbul: Paradigma, 1998), 250.

²⁸ Frederik Tygstrup, “Kant's ‘Aesthetic Idea’: Towards an Aesthetics of Non-Attention”, *The Nordic Journal of Aesthetics* 32/65 (17 Ağustos 2023), 145-146.

kendisinden ziyade nesnenin yargısını vurgular. Kant, estetik değerlendirme sürecinde öznenin bilişsel becerilerinin esas olduğunu öne sürerek hayal gücü ve biliş arasındaki etkileşimin estetik algının temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Bu iki yeti arasındaki ilişki, nesnenin biçimsel nitelikleri ile öznenin algısal yetenekleri arasındaki uyuma dayanır. Kant'ın estetik teorisinde öznenin rolü, salt güzellik algısının ötesine geçerek yücelik kavramını da kapsar. Estetik özne, olağanüstü doğa olayları tecrübe ederek kendi sınırlarıyla yüzleşirken, aynı zamanda aklın yücelik kavramını idrak etmesine olanak tanır. Yüceye ilişkin yargılar bilişsel yetiler arasındaki uyumun, uyumsuzluktan, çatışkıdan doğan bir sürece işaret etmektedir. Bu süreçte, öznenin estetik deneyime katılımı hem güzellik hem de yücelik bağlamında bilişsel yetilerin etkileşimini içerir.²⁹

Kant'ın özne merkezli estetik anlayışı, devamında Romantizm akımı için önemli bir zemin hazırlamıştır. Estetik anlayışındaki bu dönüşüm, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Romantizm akımının temel yaklaşımını inşa etmiştir. Romantizm akımı bakıldığında öznel estetik deneyim ve yorumlama fikri üzerine inşa edilmiştir. Romantik akımın başlıca sanatçılar ve düşünürleri, Baumgarten'in başlayan ve Kantla zirveye çıkan duyumsayan özne kavramını daha da ileriye taşıyarak, bireysel duygu ve hayal gücünün sanat ve estetik deneyimdeki rolünü vurgulamışlardır.

1.4. Romantik Dönem ve Estetik Özne

Kartezyen düşüncenin analitik ve parçalayıcı yaklaşımına mukabil, romantikler hayatın, bütüncül bir perspektiften ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Zira bu bakış açısı, insan doğasının karmaşıklığını ve derinliğini vurgulamakta ve indirgemeci yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Kartezyen felsefenin merkezindeki "düşünen özne" ile romantizmin merkezindeki "estetik özne" arasında, her ikisinin de kendi alanlarında belirleyici olması açısından bir paralellik bulunur. Ancak bu iki özne anlayışının odak noktaları temelden farklıdır: Kartezyen felsefe rasyonel düşünceye ve bilginin analitik yönüne odaklanırken, romantizmin estetik öznesi duyusal algılar ve duygusal tepkiler üzerine yoğunlaşır. Bu temel farklılık, bu iki felsefi geleneğin bilgi ve deneyimi nasıl ürettiğini ve kavradığını anlamak için kritik bir ayırım noktası oluşturur. Nitekim Johann Gottlieb Fichte (ö.1814)'nin "ben" kavramı, öz-farkındalığın ancak bir duygusal bir dirençle karşılaşıldığında zuhur ettiğini öne sürmektedir.³⁰ Romantizmin bu

²⁹ Gamze Keskin, *Kant Estetiği ve Romantizm* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 39.

³⁰ Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, ed. Henry Hardy (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), 108-109.

yaklaşımı, insanın ve evrenin mahiyetine dair yeni bir anlayışın teşekkül etmesine sebebiyet vermiştir.

Fichte'nin felsefesinde “ben” kavramı, sınırlı ve insani bir öznel olarak ele alınır. Bu “yaşantısal ben”, diğerleriyle ilişkilendirildiğinde karşısına aynı yaşantısal doğanın yansıması çıkar. Fichte, bu yapıyı “başlangıç ben”in sınırları içinde tanımlayarak, “ben” ile “ben olmayan” arasındaki zıtlığı vurgulayarak idealist diyalektiğin temelini atar.³¹ Bu ikili yapı, Fichte'nin kullandığı “ortaya koyma” (karşısına koyma, bireştirme) yöntemiyle ortaya çıkar. Bu yöntem hem kuramsal hem de deneysel düzeylerde varoluş ve düşünce süreçlerini birbirlerinin karşısına koyarak, karşıtlıklar üzerinden bir anlayış oluşturmayı hedefler. Fichte, bu “karşıt düşünme yöntemi” ile ileriye dönük idealist diyalektiğin de temel taşlarını oluşturmaktadır. Bu yöntem, “ben” ve “ben olmayan” arasındaki zıtlığı vurgulayarak bilgi ve varoluşun gelişimini açıklamaktadır.³²

Fichte, Kant'ın transandantal idealizminin temelini alarak bilgi ve gerçekliğin doğasını yeniden yorumlamıştır. Fichte'ye göre, bilginin oluşumu ve gerçekliğin kavranışı pasif bir algı sürecinden ziyade aktif “ben”in etkisiyle şekillenmektedir. İnsan, dış dünyayı sadece algılamakla kalmayıp, aynı zamanda kendi öznel deneyimleri aracılığıyla anlamlandırır ve bu şekilde bilgiyi oluşturur. Fichte, “ben” kavramını merkeze alarak bilginin kaynağı olarak öne sürer. Ona göre, “ben” bir varoluşsal temeldir ve pasif bir izleyici değil, aktif bir yapılandırıcıdır. Dış dünyayı algılamak yerine, “ben”, kendi deneyimlerinin çerçevesinde gerçekliği yorumlar ve bu şekilde kendini inşa eder. Bu bağlamda “ben”, hem öznesi hem de nesnesi olarak kendini yaratır ve bu süreçte bilgiye ulaşılır. “Ben”in kendi kendini oluşturması süreci, “nesne” kavramıyla yakından ilişkilidir. Fichte'ye göre, “ben” kendisini tanımlamak için kendisinden farklı olan bir “nesne” alanı yaratır. Böylece kendisini var edecek duyuşal direnci yine kendisi oluşturur. Bu nesnelere, “ben”in sınırlarını ve öz kimliğini belirlemeye yardımcı olur. Örneğin, insan bedenini, duygularını ve düşüncelerini nesne olarak algılar ve bu nesnelere etkileşime girerek kendini tanımlar. Fichte'nin bilgi teorisi, bilginin, pasif bir aktarım sürecinden ziyade iki ben arasında aktif bir yapılandırma süreci olduğunu vurgular. “Ben” merkezli yaklaşım, bireyin kendi deneyimleri aracılığıyla anlam yarattığını ve bu süreçte gerçekliğe dair öznel bir bakış açısı kazandığını gösterir.

³¹ Vecihi Timuroğlu, *Estetik* (İstanbul: Berfin Yayınları, 2012), 224.

³² Timuroğlu, *Estetik*, 223,224.

Dönemin estetik anlayışı, dogmatik olmayan özne merkezli, yeni bir din ve teoloji anlayışının ortaya çıkışı konusunda da etkili olmuştur. Estetik bağlamda düşünüldüğünde dikkati çeken romantik dönemin önemli isimlerinden bir olan Friedrich Schlegel (ö.1829) yeni din olarak sanatı yorumlarken, arkadaşı modern Protestan teolojinin kurucusu olarak kabul edilen Friedrich Schleiermacher (ö.1834) de estetik deneyim üzerine dini görüşlerini geliştirmiştir.³³ Bu akımın merkezi, Friedrich ve Wilhelm Schlegel kardeşlerin³⁴ çıkartmaya başladıkları Athenäum³⁵ dergisi, olmuştur. Derginin temel amacı, klasik sanat geleneğini yeniden yorumlayarak yeni bir sanatsal ufuk açmak ve sanatın toplumsal bir güç olarak kabul edilmesini savunmaktır. Dergide felsefe, ahlak ve estetik alanlarına katkı sağlayan Fichte, Novalis, Schleiermacher ve Wilhelm Schlegel gibi dönemin romantik akımının öncü isimleri yer almaktadır. Bu bağlamda Athenäum dergisi, sadece sanatsal bir platform değil, aynı zamanda dönemin felsefi ve dini düşünce akımlarını yansıtan bir zemin haline gelmiştir.

Romantikler için sanat, sadece dış dünyanın taklidi değil, sanatçının iç dünyasının, duygularının ve hayallerinin bir yansıması haline gelmiştir. Bu bağlamda Romantizm, estetik öznenin dünyayı algılama ve yorumlama biçimini sanatın merkezine yerleştirmiş, böylece klasik dönemin katı kurallarından uzaklaşarak, özgün ifade ve bireysel yaratıcılığa önem vermiştir. Romantiklerin doğaya, duygulara ve hayal gücüne verdikleri önem, estetik öznenin duygusal ve yorumlayıcı rolünün doğrudan bir yansıması olarak görülebilir.

Schlegel, sanatı, bireyin sonsuz olanla bağlantı kurmasının bir yolu olarak görür. Ona göre, sanat, “yüceltme” yoluyla, yani dünyevi olanı mânevî olana dönüştürerek, bireyin Tanrı’ya yaklaşmasını sağlar. Bu yaklaşım, özellikle Schlegel’in erken dönem düşüncelerine olanak sağlayan Kant estetiği okumalarıyla paralellik göstermektedir. Sevginin/Aşkın dini

³³ Laurens ten Kate - Bart Philipsen, “‘A Sign We Are’: A Poetical Theology of Passing in Hölderlin’s ‘Rousseau’ and Other Late Poems”, *Religions* 14/8 (17 Ağustos 2023), 1053.

³⁴ Kant’ın ardından Alman felsefesinde öne çıkan ana akım spekülâtif İdealizmi doğuracak olan harekete yakından taki eden Schlegel kardeşler dönemin entelektüel çevresince tanınıyorlardı. Fichte’nin derslerine katılıyorlar, Ritter’i okuyorlar, Jacobi’yi tartışarak ve Schelling ile temas kurmaya çalışıyorlardı. Friedrich, Berlin’de Schleiermacher ile tanışarak yakın arkadaş olmuşlardır. Dönemin siyasi olarak konjonktüründe “ileri” (bu dönemde “devrimci”, “cumhuriyetçi” veya “Jakoben” anlamına gelmekte) olarak sınıflandırılıyorlardı. Berlin’in “edebî” ve sosyal çevrelerine dahil oluyorlar, bu yapılanma onları dönemin Fransız modeline göre mükemmel “entelektüeller” olarak lanse ediyordu. ;Philippe Lacoue-Labarthe - Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* (State University of New York Press, 1988), 7.

³⁵ Athena’nın Tapınağı (diğer anlamı kütüphane). Friedrich ve August Wilhelm Schlegel kardeşler, 1798’de çıkarmaya başladıkları dergiye bu ismi seçerken, Antik Yunan’daki Athenäum’un taşıdığı anlamı çağrıştırmayı amaçlamışlardı. Dergileri, tıpkı Antik Yunan’daki Athenäum gibi, yeni fikirlerin, sanatsal arayışların ve edebî tartışmaların merkezi olmayı hedefliyordu. Romantik dönemin mitolojiye olan hayranlığında bir göstergesi olarak dergi ayrı bir anlamda ifade ediyor. ; Melek Paşalı, “Athena’nın Tapınağında Rüya Gören İki Romantik Schlegel Kardeşler”, *Sabah Ülkesi* 35 (Nisan 2013), 55.

bağlamı, duyuların evrensel bir gerçekliğe dönüştürülmesi üzerine kuruludur; yok edilmelerini değil, dönüşümünü hedefler.³⁶

Schleiermacher de din akıl veya ahlak kurallarının ürünü değil, bireyin “sonsuzluk ve sınırsızlık” duygusu olarak tanımlanır. Bu duygu, dogmalardan veya ritüellerden bağımsızdır ve kişinin evrenle olan derin ve gizemli ilişkisine dayanır. Dini deneyimin en iyi şekilde sanat yoluyla ifade edilebileceğini savunur. Özellikle şiir ve müzik, bireyin sonsuzluk duygusunu ve Tanrı’ya olan özlemini dile getirebilir.³⁷

Romantiklerin estetik anlayışına eğitim konusu bağlamında bakıldığında; Friedrich von Schiller’in estetik terbiye kavramı, öznenin inşasında rol oynayan unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

O hâlde güzelliğe ikinci yaratıcımız demek, yalnız edebî bakımdan değil, felsefe bakımından da doğrudur; çünkü onun, insanlığı bize sadece mümkün kılması ve bunu ne dereceye kadar yapabileceğimizi irademize bırakmasına rağmen asıl yaratıcımız olan ve insanlığa yetiyi veren, fakat bunun kullanılmasını kendi irademize bırakan tabiatla müşterek bir tarafı vardır.³⁸

Schiller’e göre estetik terbiye, bireyin duysal ve zihinsel yeteneklerini harmanlayarak, onu edilgen bir alıcı olmaktan çıkarıp, aktif bir yapıcı özne konumuna yükselten bir süreçtir. Bu süreçte, birey, güzellik deneyimi aracılığıyla hem kendisini hem de dış dünyayı daha derinlemesine kavramaya başlar. Nitekim güzellik, insan ruhunda gizli kalmış potansiyelleri uyandıran ve onu özgürleştiren bir güç olarak tezâhür etmektedir. Bu bağlamda, Schiller’in “Güzelliğin ikinci yaratıcı” olarak nitelendirmesi, insanın öznelliğini inşa etmedeki önemini gözler önüne sermektedir. Zira insan, tıpkı bir sanatçının eserini ortaya koyarken kullandığı yaratıcı güç gibi, güzellik deneyimi aracılığıyla da kendi öznelliğini şekillendirme imkânına sahip olmaktadır.³⁹

Schiller, insanın öznelliğini kazanma sürecinde üç temel aşamadan geçtiğini ifade etmektedir. İlk aşamada insan, henüz doğanın ve içgüdülerinin etkisi altındadır. Bu aşamada

³⁶ Fabiano Lemos Brito, “Fragmentos de 1806 sobre Filosofia e Religião de Friedrich Schlegel: Estudo e Tradução”, *Numen* 18/1 (15 Haziran 2019), 96.

³⁷ Friedrich Schleiermacher, *Über Die Religion: Reden an Die Gebildeten Unter Ihren Verächtern (1799)*, 2013, 29-39.

³⁸ Friedrich Schiller, *Estetik Üzerine* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), 78.

³⁹ Schiller, *Estetik Üzerine*, 78.

birey, nesnel dünyanın edilgen bir alıcısı konumundadır ve madde bağlamında yaşadığı için kendi öznelliğini tam anlamıyla inşa edememiştir. Hırs, tamah gibi duyguların esiridir. Ancak estetik terbiye ile birey, ikinci aşamaya geçiş yapar ve duyusal deneyimler aracılığıyla dış dünyayı algılamaya ve anlamlandırmaya başlar. Güzel sanatlar, bu aşamada bireyin duyularını eğiterek, onu daha dikkatli, daha duyarlı ve daha eleştirel bir gözlemci haline getirir. Bu süreçte birey, yalnızca dış dünyayı değil, aynı zamanda kendi iç dünyasını da keşfetmeye başlar. Son aşamada ise, ahlâkî olgunluğa ulaşan birey, artık hem kendi iç dünyasının hem de dış dünyanın farkında olan, eleştirel düşünebilen ve özgür iradesiyle hareket edebilen bir özne konumuna yükselir.⁴⁰

Schiller romantik dönemin önemli bir düşünürü olarak eğitim sistemini doğa ve estetik üzerinden inşa etmektedir. Estetik tecrübenin kişiyi inşa etme özelliğini eğitimin merkezine yerleştirerek sadece bireysel değil toplumsal boyutta da etki sağlayacak bir yapıyı öngörmektedir. Estetik eğitim, bireyin hem doğal içgüdüsel dürtülerine (maddeye dayalı yapısı) hem de akıl ve ahlak ilkelerine eşit derecede önem vermesini sağlayarak toplumsal uyumu hedefler. İnsan toplulukları, bireylerin sadece doğal isteklerine veya sadece akılcı kurallara bağlı kalmasıyla değil, estetik deneyim yoluyla, yani hem duygu hem de aklın uyum içinde olduğu bir durumda bir araya gelir. Bu duygu-akıl dengesi, bireylerin birbirlerinden ayrılmasına değil, aksine bir bütün olarak birleşmelerine yol açar.

Estetik devletin sosyal boyuttaki etkisi, estetik eğitimin bireyin hem içgüdüsel dürtülerini hem de akıl ve ahlak ilkelerini dengelemesine bağlıdır. Estetik deneyim yoluyla sağlanan bu uyum, toplumsal bir bütünlük oluşturur. Bu bağlamda, estetik devletin amacı, bireyleri sadece doğal isteklerine veya aklın kurallarına göre şekillendirmek yerine hem duygu hem de akıl tarafından yönlendirilen bir yaşam tarzının benimsenmesini teşvik etmektir.⁴¹

Sosyal bağlamda da aydınlanma düşüncesinin insanı yapay bir oyuncak veya cansız bir model olarak resmettiğini düşünen romantikler, bunun gerçek insan doğasıyla ilgisi olmadığını savunmuşlardır. Bu eleştiri, insan doğasının karmaşıklığını ve derinliğini vurgulamakta ve indirgemeci yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Romantizm akımı, bilimin insan toplumuna uygulanmasının korkunç bir bürokratikleşmeye sebebiyet vereceği endişesini taşımaktaydı. Kezâ Johann Georg Hamann (ö.1788) gibi romantik düşünürler, her şeyi düzenli hale getirmeye

⁴⁰ Schiller, *Estetik Üzerine*, 61,67,84,87,95.

⁴¹ Schiller, *Estetik Üzerine*, 108.

çalışan bilim insanlarına, bürokratlara ve her şeyi sınıflandırmak isteyenlere karşı çıkmışlardır.⁴² Bu eleştirel yaklaşım, bilimsel ve rasyonel düşüncenin sınırlarına dikkat çekmekte ve insani deneyimin çok boyutluluğunu vurgulamaktadır.

Bireyin tanrı, sanat, doğa, bilgi ve nesnelere ile olan ilişkisi bu dönemde öznellik merkezine kaymaktadır. Bu durum, geleneksel dinin etkisinin zayıflaması ve yaşamın bireysel deneyimler üzerine odaklanmasına işaret etmektedir. Din kurumunun toplumsal hayattan uzaklaşması, boşlukta yeni kavramlar ve örgütlenme biçimlerinin ortaya çıkmasını zorunlu kılmaktadır. Tanrı merkezli bakış açısı yerine öznellik ön plana çıkmıştır. Bu dönüşümle birlikte, bireyin deneyimlerini temel alan yeni din ve inanç sistemleri oluşmaya başlar. Örneğin; modern sanatın varoluşçu temelleri veya doğa ile olan ilişkinin kişisel deneyimlere dayalı olarak değerlendirilmesi bu dönüşümün tezâhürlerindedir.

1.5. Hegel ve Estetik Özne

Görüldüğü gibi estetik özne bağlamında sadece sanat eserleri değil eğitimden toplumun inşasına kadar birçok konuda romantik dönem söylemi geliştirmiştir. Romantiklerin söylemlerine ilişkin en temel eleştiri, dönemin ünlü düşünürü Georg Wilhelm Friedrich Hegel'den (ö.1831) gelmiştir. Hegel, tutkulu öznenin kendini gerçekleştirme arayışında, varoluşu için kesin bir temel belirleyemediğini, bunun da öznenin yabancılaşmasına ve olumsuzluğunun artmasına neden olduğunu ileri sürer. Bireysel özgürlüğün romantizm idealizasyonunu eleştirerek, somut gerçeklikten yoksun olduğunu öznenin, toplumsal, tarihsel çevresine yabancılaşmasıyla sonuçlanacağını iddia eder. Bu bağlamda Hegel, idealize romantik bireysel özgürlük kavramının, kendi özünü doğadan ayırdığında, kendini meşrulaştıracak inşa edecek temeli zayıflattığını, yabancılaşma ile toplumsal ilişkilerin çözülmesine ve nihilizme yol açabileceği endişesini dile getirir.⁴³

Hegel, sanatın yalnızca bireysel ifade olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir çerçeve içinde anlam kazanan bir varoluş tarzı olarak hizmet ettiğini iddia eder. Hegel, estetiğin öznel bir deneyim olarak algılanarak felsefeden romantik bir şekilde ayrıştırılmasını eleştirir. Estetiğin, iki alan arasında diyalektik bir etkileşimi teşvik ederek felsefi sorgulamanın temel bir unsuru olması gerektiğini savunur.⁴⁴ Hegel, somut ve soyutun yanı sıra duyusal ve

⁴² Berlin, *The Roots of Romanticism*, 51.

⁴³ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 170.

⁴⁴ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 184.

tinsel alanlar arasındaki diyalektik bağı ihmal edilmesiyle, kendini gerçekleştirme arayışının başarısızlığa mahkûm olduğunu belirterek, romantik öznenin kendini gerçekleştirme çabasının onu yabancılaşmaya ve olumsuzluğa iteceği uyarısını yapar.⁴⁵

Fichte, mutlak ben kavramını hem özgürlüğün hem de tüm belirlenimlerin nihâi kaynağı olarak görerek, özgürlük arayışı ile dünyaya ait olma arzusu arasındaki gerilimi aşmaya çalışırken Hegel, bu yaklaşımının yetersiz olduğunu düşünmektedir. Hegel'in amacı, Aydınlanma ve Romantik düşüncenin bir sentezini sunarak, özgürlük arzusu ile dünyayla bütünleşme isteği arasındaki çatışmayı çözmektir. Hegel'in çözümü, özne ve nesne, özgürlük ve zorunluluk arasında diyalektik bir ilişki kurmaktır. Hegel özneyi doğa ve tarih zeminine indirerek, özgürlük ve aidiyet arasındaki gerilimini çözmeye çalışır. Bu yaklaşım dolayısı ile romantiklerin çerçevesini çizdiği estetik öznenin kendine ve doğaya ilişkin bakış açısını da değiştirmesini öngörmektedir. Romantik estetik özne, yüce kavramı ve doğa ile estetik bir bağ kurarken, aynı zamanda doğayı anlamlandıran yapıcı özne olarak da farklı bir ilişki türü geliştirmektedir. Hem kendisini var kılmakta hem de ilişki kurduğu yüce kavramını nesnelleştirerek etkisinde kaldığı doğa kavramını değil etkilediği bir doğa kavramını ön görmektedir.

Sonuç olarak Hegel, estetik, felsefi söylem ve sosyal gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgulayarak romantiklerin estetiğe içkin olan öznelciliği ve bireysel özgürlüğü hem ahlâkî bağlamda hem de kendi tarihsel diyalektik bakış açısı bağlamında eleştirmiştir.

Hegel'in estetik teorisinin bir dizi sanatsal teknik değil, sanatın doğasının mantıksal, apriori bir açıklaması olduğu iddiasıyla vurgulanır. Dolayısıyla Hegel'in yaklaşımı sanat yaratma eylemiyle değil, gerçekliğe içkin rasyonalite olan idea ile başlar.⁴⁶ Hegel'in estetiği, odağı güzelliğin öznel deneyiminden sanat eserinin kendisinin nesnel niteliklerine kaydırarak estetik özneyi çeşitli şekillerde derinden etkiler. Bu, Kant'tan kendisine kadar gelen güzellik karşısındaki haz duygusuna odaklanan estetik anlayıştan farklıdır. Hegel'e göre güzellik, yalnızca izleyicinin öznel yargısında değil, sanat eserinin biçiminde ve içeriğinde bulunan içkin bir özelliktir.

Hegel için sanat, tinin (Geist) çatışan yönlerini -sonsuz ve sınırsız, duysal ve duyular üstü, ilâhi ve insani, ideal ve gerçek- uzlaştırmasının bir aracıdır. Sanatsal yaratım yoluyla,

⁴⁵ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 192.

⁴⁶ Taylan Aytuğ, *Son Bakışta Sanat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 44.

yaratıcı bir fail olarak özne kendisini bir çeşit ruh olarak gösterir. Bu yaratıcı eylem yalnızca şekli bir eylem değil, kendini açığa çıkarma, kendini tanıma süreci olarak öznenin kendisine geri döner. Kendini ifade etmeye yapılan bu vurgu, odağı mimesis'ten (taklit) yaratıma kaydırır.⁴⁷ Sanat eseri, ruhun öz farkındalığının bir tezâhürü, öznenin yaratıcı gücünün bir yansıması haline gelir. Öznenin rolü, sanatsal ifade kavramı aracılığıyla daha da derinlemesine tanımlanır.

Son olarak, Hegel'in modern kültürde sanatın öldüğüne ilişkin kült analizi, öznenin hakikatle değişen ilişkisini vurgulamaktadır. Sanatın, Hegel'in anlayışına göre ilâhi olanla irtibatının koparak kendi merkezi konumunu kaybetmesi, mânevî hakikatleri ifade etmenin bir aracı olarak sanata duyulan güvenden, soyut kavramsal bilgi biçimlerinin tercih edilmesine doğru bir kaymayı yansıtır. Öznenin hakikat anlayışı, artık öncelikli olarak sanat aracılığıyla değil, felsefe aracılığıyla ilişkilendirilmektedir.⁴⁸ Bu, öznenin sanatla ilişkisinin artık daha derin hakikatlere erişmenin birincil aracı olmaktan çıkıp, sanatın doğası ve tarihsel gidişatı üzerine felsefi bir yansımaya dönüşmektedir. Bu dönüşümün özne üzerindeki etkisi, hakikati sanat yoluyla deneyimlemekten felsefi analiz yoluyla anlamaya doğru bir kayma olarak tezâhür eder. Estetik deneyim bağlamında estetik özne hala mevcut olmakla birlikte, artık tarihsel ve felsefi bir anlayış merceğinden olaylara bakmaktadır. Böylece öznenin rolü yeniden tanımlanmakta, öncelikli olarak estetik bir angajmandan daha entelektüel ve yansıtıcı bir angajmana geçilmektedir.

1.6. Nietzsche ve Estetik Özne

Hegel ve önceki filozoflara yönelik özne bağlamında temel eleştiri, Friedrich Nietzsche (ö.1900) tarafından dile getirilmiştir. Nietzsche, üstesinden gelmek istediği metafizik ile öznenin tüm felsefelerini özdeşleştirir. Nietzsche'nin özne eleştirisi, geleneksel metafizik düşüncenin temelini oluşturan “düşünen özne” kavramına radikal bir karşı çıkış niteliği taşır. Bu bağlamda Nietzsche, düşünen şeyin “ben” olduğunu kabul etmez. Bunun yerine, “ben”i madde, şey, öz, birey, amaç, sayı ile aynı statüde bir düşünce inşası olarak görür ve bunu düzenleyici bir kurgu olarak nitelendirir. Başka bir deyişle “ben”i düşüncenin kendisi olarak değil, madde, töz, birey gibi diğer metafizik kavramlarla aynı düzlemde bir düşünce kurgusu olarak değerlendirir. Nietzsche, öznenin bir tür yanılsama olduğunu ve öznenin birliğinin

⁴⁷ Aytuğ, *Son Bakışta Sanat*, 49.

⁴⁸ Aytuğ, *Son Bakışta Sanat*, 113.

yanıltıcı olduğunu belirtir.⁴⁹ “Düşünce”nin, birbirleriyle ilişkili güçlerin bir davranışı olduğunu ifade eder ve “bilinç” ile “ruh”un, bir özne değil, bir mücadele aracı olduğunu vurgular. Bu bağlamda, özne, bir bütünlük değil, sürekli bir çatışma ve değişim halindeki bir yapı olarak görülmelidir.⁵⁰ Bu bağlamda “Ben” bir kurgu ise, düşünce artık bir öznenin eylemi olarak görülemeyecektir. Çünkü ortada gerçek bir özne, bir “ben” yoktur. Peki, düşünce neye aittir? İşte burada Nietzsche’nin perspektifindeki önemli bir değişim ortaya çıkar: düşünce, artık “ben”e ait bir eylem değil, “ben”i yaratan bir süreç haline gelir. Bu durumda düşüncenin rolü, dünyayı yansıtmak veya temsil etmek değil, dünyayı yorumlamak ve anlamlandırmak haline gelir.

Nietzsche’ye göre, özne kavramının süregelen hakimiyeti büyük ölçüde dilin özne-yüklem yapısından kaynaklanır ve bu dilsel zorunluluk, metafizik yanılsamaları sürdürür. Varlığın doğasına vurgu yapan filozof, dünyanın “cümle-şekilli öğeler”den oluştuğu yanılsamasını da bu bağlamda eleştirir.⁵¹ Dilin bu özne-yüklem yapısı, “ben” yanılsamasını pekiştirir. Sanki gerçekten düşünen, hisseden, eyleyen bir “ben” varmış gibi hissedilir. Oysa Nietzsche’ye göre, dil, gerçekliği olduğu gibi yansıtmaz, onu yorumlar ve şekillendirir. Dilin kategorileri ve kavramları, dünyayı basitleştirir ve insana bir düzen sunar, ancak bu düzen, gerçekliğin kendisinden ziyade, dilin yarattığı bir düzendir. Ancak bu eleştirel yaklaşım kendi içinde bazı paradokslar barındırır: düşüncenin kendini sentezlemesi için bir tür bilinç gereklidir ve Schelling’in “O” (It) kavramının ima ettiği gibi, buradaki bilinç pasif bir nesne değildir.⁵² Bu durum, özne metafiziğini aşma çabasının kendi içinde bazı çözülmemiş sorunlar taşıdığını gösterir ve Nietzsche’nin özne eleştirisinin kompleks yapısını ortaya koyar.

Bu yaklaşım, modern estetik düşüncenin gelişiminde özne-nesne dikotomisini aşan, yaratıcılığı merkeze alan ve sanatı yaşamla bütünleştiren yeni bir paradigmanın oluşumuna katkıda bulunmuştur. Nietzsche’nin estetik anlayışı, çoğulluğu vurgulayarak, sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve çağdaş sanat teorisinin temel tartışmalarına zemin hazırlar. Bu bağlamda, onun estetik düşüncesi, sadece sanat teorisi açısından değil, genel olarak modern düşüncenin dönüşümü açısından da kritik bir öneme sahiptir.⁵³

⁴⁹ Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, 302.

⁵⁰ Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, 303.

⁵¹ Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, 302.

⁵² Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, 304.

⁵³ Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, 304.

Nietzsche'nin estetik ve özne bağlamında önemli kavramlarından bir diğeri “güç istenci” kavramıdır:

Bütün “amaçlar”, “hedefler”, “anlamlar” sadece tüm olaylara özgü bir istencin: güç istencinin ifade tarzları ve metamorfozlarıdır. Amaçlara, hedeflere, maksatlara sahip olmak, genel olarak istençli olmak, daha güçlü olmak için istençli olmak, büyümek için istençli olmakla aynı şeydir—ve ek olarak bunları yapabilmek için araçlara sahip olmaya istençli olmaktır. Tüm eylemlerde ve istençli oluşlardaki en evrensel ve temel içgüdü, özellikle bu nedenden dolayı en az bilmen ve en gizli olan olarak kalmıştır, çünkü *in praxi* (uygulamada) her zaman emirlerine uyarız, çünkü bu emirler biziz— Bütün değerlendirmeler sadece bu tek istencin hizmetindeki sonuçlar ve dar görüş açılarıdır değerlendirme ise bu güç istencinin bizzat kendisidir.⁵⁴

Nietzsche'nin estetik ve özne bağlamında "güç istenci", sanat tanımının ötesinde, estetik tecrübenin kendisini oluşturan iki temel ilkenin mücadelesi olarak ortaya çıkar: Dionysosçu ve Apolloncu unsurlar. Estetik özne, bir yanda Dionysosçu bir coşkuyla sınırlarını aşar, içgüdülerini keşfeder ve sarhoşluğa varan bir yoğunlukla kendini özgür bırakır. Ancak bu ilkel ve formsuz enerji, diğer yanda Apolloncu bir disiplinle şekillendirilir, ölçüye kavuşturulur ve yönlendirilir. Dolayısıyla estetik, bu iki zıt gücün çatışmasından ve nihai uzlaşmasından doğan bir tecrübedir.⁵⁵ Özne, tutkularını ölçülü bir şekilde ifade eder, biçimi ve estetiği dikkate alarak yaratıcılığını sergiler. Bu disiplin, sanatsal ifadeyi olgunlaştırır ve izleyiciye hitap etmesini sağlar. Bu iki unsurun birleşimi, estetik deneyimin zirvesini oluşturur. Sanatçı, öznenin güç istencini hem tutkulu hem de estetik açıdan zengin bir eser ortaya koyma yoluyla gerçekleştirir. Bu eser, izleyicinin duygularını uyandırır ve zihninde derin izler bırakabilir; böylece sanatın dönüşüm gücü ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat eserinin üretene ve izleyicisi yani estetik tecrübeyi yaşayan özne ile sanatçı aynı çerçevede ele alınmaktadır.

Nietzsche'nin felsefesinde güç istenci, yaşamın temel itici gücüdür. Güç istenci, sadece fiziksel gücü değil, aynı zamanda yaratma, şekillendirme ve kendini aşma arzusunu da kapsar.⁵⁶ Sanat, bu güç istencinin dışavurumunu mümkün kılan en önemli alanlardan biridir. Sanatçı, güç istencini kullanarak hem tutkulu hem de estetik açıdan zengin bir eser yaratır. Bu eser, izleyicide

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli (İstanbul: Say Yayınları, 2022), 428.

⁵⁵ Nietzsche, *Güç İstenci*, 501.

⁵⁶ Nietzsche, *Güç İstenci*, 531.

derin duygular uyandırabilir ve zihninde kalıcı izler bırakabilir. Özetle, sanatın güzelliği, öznenin mânevî güç mücadelesinin dışı vurumu olarak anlaşılırken, bu mücadele hem tutkunun serbest bırakılması hem de estetik disiplini içeren bir yolculuktur. Sanat, öznenin mânevî güç istencinin bir çeşit dışavurumudur.

Nietzsche'ye göre, mevcut estetik anlayış, izleyicinin deneyimlerine ve yargılarına aşırı derecede odaklanmıştır. Nietzsche estetik öznenin şimdiye kadarki merkezi rolüne işaret ederek bunu “kadın estetiği” olarak nitelendirir; çünkü kadınsı duyarlılığın, incelik ve güzelliğin algısında daha baskın olduğu varsayılır.⁵⁷ Böylelikle, sanat eserinin değerlendirilmesi, çoğunlukla şekli etkiler ve izleyicilerin beğenilerine göre şekillenmiştir. Buna karşılık, Nietzsche ayrıca özne bağlamında sanatçının mânevî dünyasını ve yaratım sürecini ön plana çıkarır. Sanatçıyı, tutkularının ve içgüdülerinin özgür bir şekilde ifadesini sağlayan bir güç olarak görür. Bu bakış açısı, sanatçının yaratıcı sürecinde bulunan istisnai durumları ve onun benzersiz perspektifini vurgular. Geleneksel olarak, sanat eseri izleyici tarafından pasif bir şekilde deneyimlenirken, Nietzsche'nin yaklaşımı sanatçının aktif rolünü ve yaratıcı gücünü vurgular. Görüldüğü gibi şimdiye kadar ön planda olan estetik tecrübenin edilgen yapısı etken yapısıyla karşı karşıya gelmektedir. Bu, esasında sanatçı ve izleyici arasındaki gerilimi arttıran bir unsurdur.

Bir sanatçının büyüklüğü, meydana getirdiği “güzel duygularla” ölçülemez: bu fikri kadınlara bırakın. Ama büyük stile yaklaştığı dereceye, büyük stili uygulamaya yetenekli olduğu dereceye göre ölçülebilir Bu stilin büyük tutkuyla ortak yanı, memnun etmeye tepeden bakması; ikna etmeyi unutması, emir vermesidir; istençli olmasıdır.⁵⁸

Burada da görüldüğü gibi izleyici ve sanatçı arasındaki gerilim estetik boyuttaki genel anlayışın dışına çıkmakta; güzel kavramı ile sanatın arasındaki ilişki de yörüngesini değiştirerek büyük stil adını verdiği bir kavrama evrilmektedir. Büyük stile sahip sanatçı, şekli beğeniyi kazanmak yerine kendi değerlerini dayatır. Toplumun veya eleştirmenlerin onayını aramaz, aksine kendi mânevî dünyasından gelen dürtüleri takip eder. Sanatsal vizyonunu emir verircesine ifade ettiği güçlü bir stildir.

⁵⁷ Nietzsche, *Güç İstenci*, 512.

⁵⁸ Nietzsche, *Güç İstenci*, 529.

Sonuç olarak Nietzsche, geleneksel felsefe kavramlarından farklı olarak güzellik kavramını, insan varoluşunun merkezinde yatan güç istencinin bir ifadesi olduğunu savunmaktadır. Nietzsche, sanatın hem fiziksel gücü hem de kendini yaratma, şekillendirme ve aşma arzusunu kapsayan güç isteğinin, birincil çıkış noktalarından biri olduğunu öne sürmektedir. Sanatçının rolü sadece hoş giden ya da heyecanlandırıcı bir eser yaratmak değil, kendine özgü bakış açısını ve değerlerini ifade etmektir. Nietzsche'ye göre, geleneksel estetik anlayışında izleyicinin deneyimleri ve yargıları hâkim olmuştur. Bunu “dışıl estetik” olarak nitelendirir ve dışıl duyarlılığın incelik ve güzelliğe daha yatkın olduğunu öne sürer. Bununla birlikte Nietzsche, sanatçının iç dünyasının yaratıcı sürece etkisini de vurgular ve sanatçının eşsiz bakış açısının büyük bir sanat üretmek için gerekli olduğunu savunur. Esas sanatçı, dışarıdan onay aramak yerine kendi değerlerini eserlerine dayatan sanatçıdır. Nietzsche'nin felsefesi, izleyicinin bilinci ile estetik nesnenin dâhilî nitelikleri arasındaki etkileşimi de vurgulayarak, sanat eserinde ifade edilen duygusal yoğunluk, izleyicinin kendi duygusal deneyimleriyle örtüştüğünde daha güçlü bir estetik etki bıraktığına değinmektedir. Bu durum, fiziksel nitelikler ile öznel deneyimler arasındaki karmaşık ilişkiyi ortaya koymakta ve estetik deneyimde algının karmaşıklığının altını çizmektedir. Özetle, Nietzsche'nin felsefesi güzelliğin yalnızca şekli bir yapı olmadığını, daha ziyade insanın güç istencinin bir ifadesi olduğunu öne sürer. Sanat bu ifade için bir araçtır ve sanatçının rolü, kendi benzersiz bakış açısı ve değerlerinden yararlanmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel estetik anlayışındaki estetik öznenin rolüne meydan okumakta ve sanatçının iç dünyasının ve yaratıcı sürecinin önemini vurgulayarak bir tür estetik özne için farklı bir yapılanmayı öngörmektedir.

1.7. Heidegger ve *Dasein* Kavramı Bağlamında Estetik Özne

Nietzsche'ye kadar geleneksel felsefede özne, dünyayı algılayan, bilen ve deneyimleyen pasif bir varlık olarak ele alınır. Öznenin karşısına ise nesne olarak dünya konulur. Heidegger bu özne-nesne ayrımını reddeder ve *dasein* kavramıyla insan varoluşunun dünyayla olan iç içe geçmiş ilişkisini vurgular. Heidegger'in felsefesi, dünya içinde yaşayan, kendi varlığının farkında olan ve bu farkındalıkla birlikte varlığın anlamını arayan bir varlık olarak tanımladığı *dasein*'in varoluşunu çözümleme üzerine kurulmuştur. Bu kavramın gramatik yapısı, varoluşun ve varlığın iç içe geçtiği karmaşık bir ilişkiyi ortaya koyar. “Da” ve “sein” kelimelerinin

birleşimiyle oluşan *dasein*, varlık anlamında bir yarık veya açıklık olarak yorumlanabilir. Burada “da”, varoluşun alanını, “sein”, varlığın varlığını işaret eder.⁵⁹

Heidegger’e göre, *Dasein* sadece var olan bir varlık değil, aynı zamanda varlığın özünü sorgulayan ve bu soruya yanıt arayan bir varlıktır. Bu benzersiz nitelik, *dasein*’i nesneleştirmeden doğrudan varlıkla etkileşimde bulunan bir varlık biçimi haline getirir. Varlık sorusunu sormak ve bu sorunun peşinden gitmek, *dasein*’in varoluşunun temel özelliklerindedir. *Dasein*’in “dünya-içinde-olma” (In-der-Welt-sein) kavramı ile ilişkisi de önemlidir. Bu ilişki, varlığın içinde ve varlık için açık bir durumun varlığını ima eder.⁶⁰ *Dasein*, dünyayla iç içe yaşarken, aynı zamanda bu dünyada varoluşun anlamını sorgular ve araştırır. Bu ontolojik farkındalık, var olan ve varlık arasındaki ayrımı vurgulayarak, varlığın öznel ve kişisel bir deneyim olduğunu gösterir. *Dasein*’in varlığı, varlığın kendinden farklılaşmasını sağlar. *Dasein*, varoluşunu ve varlığın gizemini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda bu sorgulama eylemiyle varlığın anlaşılmasında yeni bir boyut açar. Bu karmaşık ilişki, Heidegger’in felsefesinin temelini oluşturur ve varlık ile var olan arasındaki dinamik etkileşimi vurgular.

Özne kavramı Heidegger’de yoksa, estetik özne bağlamında ne söylenebilir? Esasında birey, insan özne olarak değil varlık olarak bakıldığında, estetiğin tecrübe olarak ortaya çıkması bu anlayışı daha anlamlı kılmaktadır. Varoluş tecrübesi içerisinde insan, estetik tecrübe ile varlık bağlamında bir hisse almaktadır. Estetik tecrübe ile varoluşa dair farkındalık öne çıkmaktadır. Geleneksel mânada estetik öznenin tecrübe ettiği durağan nesne yerine, var olan bir olgunun var olan (*dasein*) tarafından okunması olarak değerlendirilebilir.

Var-olanın hakîkati sanat eserinde kendini esere koyar. “Koyma” durdurmak anlamındadır. Bir var olan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var-olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer. O zaman sanat, kendini var-olanın hakîkatine koyması mı demektir? Şimdiye kadar sanat güzel ve güzellikle uğraştı, hakîkatle değil. Bu tür eser yaratan sanatlara, el zanaatlarına dayanan sanatın aksine güzel sanatlar deriz. Güzel sanatlarda güzel olan sanat değildir, bilakis sanat güzeli yaratır. Hakîkat mantığa, güzellik ise estetiğe aittir.⁶¹

⁵⁹ Martin Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, çev. Mesut Keskin (İstanbul: Avesta, 2014), 247.

⁶⁰ Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, 247.

⁶¹ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı (Ankara: De Ki, 2007), 29,30.

Heidegger, geleneksel estetik anlayışının sanat eserini sadece güzellik ölçütleriyle değerlendirmesini eleştirerek, güzelin bir taklidi ya da temsili olamayacağını belirtmektedir. Sanat, güzelliği yaratan, ortaya çıkaran bir güçtür ve nesne, varlığın hakikatini görünür kılarak, dünyayı ve Dasein'ı (insanın orada oluşu) aydınlatarak güzelliği meydana getirmektedir. Güzellik nesnenin kendisinde içkin olan değil, bu tecrübe ile ortaya çıkarılan bir var olma durumudur. Kısaca sanat, estetik var olmayı, güzeli ortaya çıkarmaktadır.

1.8. Postmodern Dönem Öznenin Ölümü ve Estetik Öznenin Yükselişi

Heidegger'in "dasein" kavramını, varlığın özünü açığa çıkaran ve aydınlatma sağlayan bir kavram olarak öne sürmesi, postmodern dönemde öznenin statüsü üzerine tartışmalarında önünü açmıştır. Fredric Jameson'ın *Anti-Estetik* kitabındaki makalesinde, artık öznenin ölümü olgusunun daha da belirginleştiğini ortaya koymaktadır:

Yine de bugün, birçok farklı perspektiften, sosyal teorisyenler, psikanalistler, hatta dilbilimciler, kültür ve kültürel ve biçimsel değişim alanında çalışanlarımızdan bahsetmiyorum bile, hepsi bu tür bir bireyciliğin ve kişisel kimliğin geçmişte kaldığını; eski bireyin veya bireyci öznenin "öldüğünü" ve hatta benzersiz birey kavramını ve bireyciliğin teorik temelini ideolojik olarak tanımlayabileceklerini keşfediyorlar.⁶²

Heidegger'in sanatta güzelliği, nesneye içkin olmaktan ziyade deneyimden doğan bir varlık durumu olarak gören anlayışı, özne-nesne ilişkisine dair geleneksel bakış açılarına karşı bir yaklaşımken, bu yaklaşım postmodern dönemde öznenin rolündeki önemli dönüşümler için teorik bir temel oluşturmuştur. Jameson makalenin devamında kapitalist sistemin öngördüğü organizasyon temelli yapılanma içerisinde, bireysel kimliğin kurumsal kimlik içinde erimesi, kişisel stillerin standartlaşması, özgün düşünce ve davranış biçimlerinin yerini kurumsal normlara bırakması gibi öznenin yapısını tamamen değiştirerek "organizasyon adamı" (organization man) olarak farklı bir yapıya büründüğünü söylemektedir,⁶³

Bu geçiş, Heidegger'in sanatı, varlığın hakikatini ortaya çıkaran bir güç olarak nitelemesinin yanı sıra, öznenin hakikatinin de aynı şekilde evrim geçirdiğini göstermektedir.

⁶² Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (1983), 115.

⁶³ Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 115.

Şirket kapitalizminin bürokrasiye yaptığı vurgu, önemli nüfus artışının toplumsal etkileri ve bürokratik örgütlerin yaygınlığı, bireylerin varoluşsal deneyimlerini derinden etkilemektedir.

Postmodern evrede, modernist dönemin simgesi olan ayırt edici bireyselleştirilmiş tarz, Heidegger'in eleştirdiği geleneksel estetiğe benzer şekilde artık eskimiş; bireysellik ve kişisel kimlik, şirket kapitalizminin yapısal devrimi içinde varoluşsal bir deneyimden tarihsel bir olguya dönüşmüştür. Kurumsal kapitalizmin yükselişiyle birlikte "organizasyon adamı" fenomeni ortaya çıkmış ve bireysel öznenin yerini sistemin gerektirdiği standartlaşmış işlevsel bir birey almıştır. Bu süreç, Heidegger'in estetik varoluş anlayışıyla örtüşerek, sanatın öznenin geleneksel temsilinin ötesine geçip, daha geniş toplumsal ve ekonomik yapılarla etkileşim içinde yeni bir estetik biçim oluşturduğunu göstermektedir. Böylece, postmodern estetik, öznenin ölümüyle paralel olarak, sanatın da sabit ve belirgin özneler tarafından şekillendirilen bir alandan, daha koordine ve sistemsal bir yapıya evrildiğini ortaya koymaktadır. Kısaca Heidegger'in sanat ve varoluş üzerine düşüncelerinden yola çıkan öznenin ölümü kavramı, postmodern dönemin belirleyici özelliklerini özetleyen ve mevcut toplumsal gelişmeleri anlamak için gerekli olan teorik bir çerçeve sunmaktadır.

Öznenin ölümü, postmodernizmin temel karakteristiklerinden biri olarak, sanat ve estetik pratiklerde kendini göstermektedir. Özellikle Varoluşsal felsefenin temel yaklaşımları için zemin oluşturmaktadır. Robert C. Solomon, *Existentialism* başlıklı eserinin ilk baskısını 1974'te yayımladığında yazdığı önsözünü, 2005 baskısında da çok az değişiklik yaparak aynen korumayı uygun gördüğünü belirterek, varoluş felsefesinin genel bir tanımını şu şekilde yapıyor:

Varoluşçu felsefenin Descartes, Kant, Hegel, Marx ve Husserl'in tema ve sorunlarının devamı ve mantıksal genişlemesi olduğu da kanıtlanabilir bir yarı gerçektir. Ancak iki yarı gerçek bize gerçeğin tamamından daha azını sunar. Varoluşçuluk basitçe bir felsefe ya da felsefi bir isyan değildir. Varoluşçu felsefe, varoluşsal bir tavrın- şimdiki çağın ruhunun- açık kavramsal tezâhürüdür. "Kırık bir dünyada" (*broken world*) (Marcel), 'muğlak bir dünyada' (*ambiguous world*) (de Beauvoir), 'yerinden edilmiş bir dünyada' (*dislocated world*) (Merleau-Ponty), içine 'fırlatıldığımız' (*thrown*) ve 'mahkûm edildiğimiz' (*condemned*) ama 'terk edildiğimiz' (*abandoned*) ve 'özgür olduğumuz' (*free*) (Heidegger ve Sartre), kayıtsız ve hatta 'absürt' (Camus) görünen bir dünyada yaşayan bir öz-bilincin felsefi olarak gerçekleştirilmesidir. Bu, insan dünyasının çözülemez karmaşasını kabul eden, ancak bu karmaşayı, sağlam ya da tanıdık görünen ya da görünmesi sağlanabilen her şeye -akıl, Tanrı, ulus, otorite, tarih, iş, gelenek ya da Platon,

Hıristiyanlık ya da ütopyik fantezi gibi “öteki dünya”ya tutunarak çözme yönündeki tümüyle insani ayartmaya direnen bir tutumdur.⁶⁴

Çağdaş bireyin Kartezyen kesinlikten varoluşsal şüpheye doğru evrilmesi hem felsefi bir paradigma değişimini hem de bireyin dünyadaki duruşunda derin bir değişimi ifade eder. Varoluşçu felsefe, Descartes’tan günümüze uzanan felsefi geleneğin kavramsal mirasını devralarak onu “parçalanmış dünya” deneyiminin merceğinden yeniden yorumlamaktadır. Öznenin varoluşsal krizi, postmodern hermenötik tarafından vurgulanan söylemsel parçalanma ile örtüşmektedir. Lyotard, Derrida ve Foucault’nun belirttiği gibi, özne artık dinamik ve akışkan söylemsel süreçler içinde parçalanmış bir varlık olarak tezâhür eder. Merleau-Ponty’nin “yerinden edilmiş dünya” kavramı ve Camus’un “absürt” kavramı, modern bireyin varoluşsal durumunu dile getirirken, aynı zamanda varoluşsal felsefenin temel tartışma konuları olmaktadır. Adorno ve Horkheimer gibi eleştirel kuramcıların çalışmalarında, Foucault’nun iktidar ve öznellik üzerine düşüncelerinde, kimlik ve toplumsal yapıların karşılıklı bağımlılığını vurgulayarak, öznel beğenilerin, tam olarak tek başına anlaşılamayacağı vurgulanmaktadır. Toplumsal ilişkiler ve güç dinamikleri çerçevesiyle bireysel eylemlilik kavramının kompleks bir yapı arz ettiği dile getirilmektedir.⁶⁵ Bu çerçeveden estetik öznenin toplumsal bağlamda analizi, bireysel deneyim ve toplumsal yapı arasındaki karmaşık ilişkileri varsaymaktadır. Estetik yargıların oluşumunda rol oynayan toplumsal mekanizmalar, öznel beğenilerin sanıldığı kadar özerk olmadığını göstermektedir. Bu perspektiften bakıldığında, estetik öznenin konumu, toplumsal yapının sunduğu imkanlar ve sınırlılıklar çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Estetik öznenin toplumsal yapı içerisindeki konumu, aynı zamanda kolektif bilinç ve toplumsal hafıza ile de yakından ilişkilidir. Kültürel kodların ve toplumsal normların estetik deneyimi şekillendirmedeki rolü, öznel beğenilerin oluşumunda belirleyici bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, estetik öznenin eylemlilik alanı, toplumsal yapının sunduğu imkanlar ve sınırlılıklar çerçevesinde şekillenmektedir.

Popüler sanatın ve gündelik nesnelerin sanat dünyasına dahil edilmesi, sanatın anlamını belirlemede kişisel deneyimlerin, kültürel bağlamların ve bireysel yorumların daha önemli hale

⁶⁴ Robert C. Solomon (ed.), *Existentialism* (New York: Oxford University Press, 2005), xi.

⁶⁵ Peter Dews, “The Return of the Subject in Late Foucault”, *Radical Philosophy* 51 (1989), 38.

gelmesine yol açar.⁶⁶ Sanatın bu genişlemesi, estetik öznenin sanat eseriyle etkileşim kurma ve onu anlamlandırma biçimlerini çeşitlendirir. Modernist sanat, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiye odaklanırken; postmodern sanat, estetik öznenin deneyimini ve yorumunu vurgulamaya başlar. Bu değişim, nesnenin anlamını belirlemede öznelğin rolünün tanınmasını yansıtır. Postmodern dönemde özne, bireysel kimliklerin sorgulanması ve toplumsal güç dinamiklerinin öne çıkmasıyla “ölürken”, estetik özne, sanat eserleri aracılığıyla toplumsal ve kültürel bağlamda yeni anlamlar üretme potansiyeline sahip olarak hayata gelir. Bu durum, sanatın sadece bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal bir etkileşim alanı olduğunu gösterir.

Sanatta estetik öznenin işlevinin yeniden değerlendirilmesi ve canlandırılması, parçalanma ve büyük anlatıların sorgulanmasıyla karakterize edilen postmodern ortamın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, izleyicinin estetik deneyimin merkezine yerleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Postmodernizm perspektifinde estetik özne çoğu zaman kesin bir varlıktan ziyade bir inşa olarak görülür. Postmodernizm, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve önceden var olan öznellik ve kimlik fikirlerine meydan okuyan kültürel bir değişimi ifade etmektedir. Modern yaşamın geçici ve değişken doğasına karşı kültürel tepkilerin temel özelliği hem temsil edilecek nesne hem de üretilecek eserde birlik arayışıdır. Modernistler, bir makine veya şehrin işlevsel ve bütünleşik bir nesne olabileceğine, bir roman veya sanat eserinin ise kendi içinde tamamlanmış, anlamlı bir varlık olabileceğine inanmışlardır. Farklı temsil biçimleriyle deneyler yapıldığında bile, bu karmaşık ve çok yönlü tek bir gerçekliği aktarma çabasıyla gerçekleştirilmiştir. Modernist düşünce, perspektivizmi yalnızca tek ve anlaşılabilir bir gerçekliğin sunumu olarak kabul etmiş; Marx’ın kapitalizmin çelişkileri veya Freud’un bilinçli davranış analizlerinde olduğu gibi, yüzeysel tutarsızlıklar bile altta yatan yapısal bir birlikle açıklanmıştır. David Harvey (1935-)’nin belirttiği gibi modernizm, karmaşık ama birleşik bir gerçekliğin doğasını açığa çıkarmak için çoklu perspektivizm ve göreceliliği epistemolojik bir araç olarak kullanmıştır. Buna karşılık postmodernizm hem varoluş hem de bilme biçimlerindeki farklılık ve çoğulluğu kabul eder. Birleşik bilgi nesnelere ideali yerine ağları, açık sistemleri ve anlamın yayılımını, birleşik bilim ideali yerine ise bilgi çeşitliliği ve

⁶⁶ Arthur P. Shimamura, “Toward a Science of Aesthetics Issues and Ideas”, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, ed. Arthur P. Shimamura - Stephen E. Palmer (Cary: Oxford University Press, Incorporated, 2012), 13.

ölçülemezliği savunur.⁶⁷ Bu bakış açısı, sanatçının niyetinin, gözlemcinin yorumundan daha az önemli olduğunu savunan postmodern birleşik özne eleştirisiyle tutarlıdır. Postmodern düşünce, anlamın sabit ve tek bir kaynaktan gelmediğini, aksine çoklu ve değişken yorumlara açık olduğunu vurgular. Bu bağlamda, sanat eserinin anlamı sadece sanatçının yaratım sürecindeki niyetiyle sınırlı kalmaz; izleyicinin, eleştirmenin ve kültürel bağlamın katkılarıyla şekillenir. Böylece, sanat eseri dinamik bir yapıya kavuşur ve farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanabilir. Bu yaklaşım, sanatın tek bir doğru anlamı olmadığını, anlamın izleyiciyle birlikte yeniden üretildiğini savunur ve sanatın çok katmanlı doğasını ortaya koyar.

Postmodern dönem bağlamında, etkileşimli ve katılımcı sanat formlarının yaygınlaşması, izleyicinin bireysel sanat eserlerinin anlamını tanımlamadaki rolünü daha da vurgulamaktadır. Sanatçıların izleyici katılımını teşvik eden eserler üretmesini mümkün kılan sanal gerçeklik gibi yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla, yaratıcı ve izleyici arasındaki çizgilerde bir bulanıklaşma meydana gelmiştir.⁶⁸ Bu etkileşimli sanat anlayışının teorik temelleri, aslında postmodern düşüncenin daha derin bir yansımasıdır. Sanat eserinin tek bir doğru yorumu olmadığı fikri, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı konumundan çıkarıp aktif bir yorumlayıcı konumuna taşımıştır. Bu paradigma değişimi, sanatçının mutlak otoritesini sorgulayan ve eserin anlamını izleyicinin yorumuna açan yeni teorik yaklaşımların gelişmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle dijital çağda, interaktif sanat formlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanat eserinin anlamı artık sadece yaratıcısının niyetiyle sınırlı değil, izleyicinin deneyimi ve yorumuyla şekillenen dinamik bir süreç haline gelmiştir.

Bu bağlamda, postmodern dönemde estetik öznenin belirleyici olması, sanat teorisinde devrim niteliğinde iki önemli kavramın ortaya çıkmasına yol açmıştır: “yazarın ölümü” ve “açık yapıt”. Roland Barthes’ın (ö.1980) ortaya attığı “yazarın ölümü” kavramı, sanat eserinin anlamının artık yaratıcısının tekeline olmadığını, her okuyucunun/izleyicinin kendi kültürel birikimleri ve deneyimleri doğrultusunda eseri yeniden yorumlayabileceğini savunur⁶⁹. Umberto Eco’nun (ö.2016) “açık yapıt” teorisi ise, sanat eserinin çoklu yorumlara açık olduğunu ve bu çoğul okumaların eserin zenginliğini oluşturduğunu vurgular.⁷⁰ Bu kavramlar,

⁶⁷ Paul Patton, “Postmodernism: Philosophical Aspects”, *International Encyclopedia of the Social & Behavioural Sciences*, ed. James D. Wright (Amsterdam: Elsevier, 2015), 18/685.

⁶⁸ Handan Sabriye Yaman, “The Reading of Art in Virtual Reality in the Postmodern Period”, *SPACE International Journal of Conference Proceedings* 3/1 (31 Temmuz 2023), 25, 26.

⁶⁹ Tahsin Yücel (ed.), *Yazi ve Yorum : Roland Barthes’ dan Seçme Yazılar*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), 87.

⁷⁰ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992), 31.

sanat eserinin anlamının, yazarın niyetinden bağımsız olarak, okuyucunun yorumuna açık olduğunu savunurken, aynı zamanda postmodern sanatın çoğulcu ve demokratik karakterini de yansıtır. Bu teorik çerçeve, günümüz dijital sanat pratiklerinin ve etkileşimli enstalasyonların da düşünsel temelini oluşturur.

Eco açık yapıt kavramından sonra “aşırı yorum” kavramı ile anlam zenginliğinin sınırı olmayışını dikkate alarak ikinci bir kavramı öne sürmüştür. Eğer aşırı bir yorum yapılacak ise, eserin sınırlarını zorlayan, metnin sunduğu anlam olasılıklarını aşan ve çoğu zaman eserin bağlamından kopuk, spekülatif yorumlar olarak oluşmaktadır. Umberto Eco, aşırı yorumu “metnin anlamının sonsuz olduğu” yanılısamasına kapılan okuyucuların yaptığı yorumlar olarak tanımlar.⁷¹

Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” kavramından “Aşırı Yorum” eleştirisine uzanan düşünsel serüveni, postmodernizmin temel bir gerilimini ortaya koyar: Eserin anlamını demokratikleştirme çabası, aynı zamanda anlamı yozlaştırma tehlikesini de beraberinde getirir. Eco'nun bu konudaki analizi, çağdaş sanatın kendi sınırlarını koruma yönündeki bir öz eleştiri olarak okunabilir. Bu spesifik alan, bu çalışmanın doğrudan bir konusu olmamakla birlikte, işaret ettiği "öznenin ölümü" gibi felsefi tartışmalar, modern estetiğin ulaştığı ve hedeflediği noktalar arasındaki kavramsal farklılıkları göstermesi açısından tezin genel bağlamı için kritik bir önem taşımaktadır.

Estetik bağlamda bakıldığında öznenin muhtelif başlıklar altında görülmesi kartezyen felsefeden günümüze kadar gelen süreçte fikri birliktelik ve mutlak doğru yargılara varılmakta zorlanıldığını göstermektedir. Her ne kadar kuşatıcı bir doğru ve kesinlik arayan aklın ve amacın, farklı zaman ve çevrelerde farklı farklı görünmesi, bu amaca yönelik girişimlerin de sonuçsuz kalabileceğine dair tarihi göstergeler içermektedir. Gerek sanat alanında gerek felsefi yaklaşımlar açısından farklılaşma ve çözülme savunulurken, ilginç bir şekilde olması gerekenin de bu olduğu savında birleştikleri görülmektedir. Yani çoğulculuk farklılık vb. yeni değerler üreten yakın zaman yaklaşımları bir noktadan sonra yeni hedeflerle birlik ve kuşatıcı prensiplerin savlarıyla tekrar ortaya çıkmaktadır. Bir çeşit merkeziliğe karşı duruş sergileyen akımlar kendi merkezlerini oluşturma çabasına girdiklerinde, dolaylı olarak inşaa ettikleri yapının, sistem ya da organizmanın kaçınılmaz temeli olan merkez kavramıyla ikileme düşmektedirler. Bu bir tür düşünsel Möbius şerididir ve merkezizetçilikten kaçış kaçınılmaz

⁷¹ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 54.

olarak yeni bir merkezileşme biçimine yol açar. Tek bir bakış açısının sınırlamalarından kaçma çabası genellikle farklı, aynı derecede sınırlayıcı bir bakış açısı yaratmakla sonuçlanır.

Estetik öznenin konumu, duygu ve bilginin edinilme biçimiyle yakından bağlantılıdır. Özellikle bilginin dış dünyanın bir yansıması mı yoksa zihinsel bir yapı mı olduğu, duygu etmeninden çok, estetik yargıların nesnelliği ve öznelliği tartışmasını doğrudan etkiler. Estetik özerklik, bir sanat eserinin değerinin dış faktörlerden bağımsız, kendi iç yapısında bulunduğunu ileri sürer. Bu durum, estetik öznenin sanatı değerlendirirken kişisel ve öznel deneyimlere öncelik vermesine neden olur. Öznelğin vurgulanması, estetik deneyimlerin bireysel ve kültürel farklılıklara göre değişkenlik gösterdiğini ortaya koyar. Dolayısıyla, estetik yargılar evrensel ve nesnel olmaktan çok, göreceli ve bağlamsaldır. Estetik özerkliğin, güzellik, doğa ve duygu gibi geleneksel estetik kavramlarından ayrışması, öznenin estetik deneyimini nasıl yorumladığına dair soruları gündeme getirir. Bu ayırım, sanat değerlendirmesinde öznelliğe öncelik verir ve farklı estetik yargıların oluşmasına yol açar. Sonuç olarak, estetik özerkliğin öznelliğe odaklanması, estetik deneyim ve değerlendirmenin karmaşıklığını vurgular.

Bu bağlamda, estetik öznenin yeniden yapılanması, öznelğin ve bireyselliğin yeniden inşası olarak düşünülebilir. Estetik çoğulculuk ve katılım ise, bu yeniden yapılanmanın estetik kalitede düşüşe neden olabileceği endişesini beraberinde getirir. Bu nedenle, estetik demokratikleşmenin olumlu ve olumsuz yönlerini değerlendiren dengeli bir yaklaşım gereklidir. Aynı şekilde, kökeninden uzaklaşan estetik değerlerin yeniden tanımlanması ve değerlendirilmesi sürecinde hem çoğulculuk hem güzellik, doğa ve yücelik gibi temel kavramlar göz önünde bulundurulmalıdır. Aksi takdirde, estetik çoğulculuk, niteliksiz bir yığın ve tanımsız bir estetik hazzın oluşturduğu olumsuz bir kavrama dönüşebilir.

Bu minvalde Roger Scruton BBC için hazırladığı *Why Beauty Matters*⁷² adındaki belgeselin giriş sekansına bakıldığında Scruton'un tespitleri daha anlamlı gözükmektedir. Scruton, günümüz estetik anlayışı içerisinde öznenin durumu ve sanatla ilişkisini şöyle özetliyor:

1750-1930 yılları arasında herhangi bir zamanda, eğitilmiş insanlardan şiirin, sanatın veya müziğin amacını tarif etmelerini isteseydiniz, “Güzellik” cevabını alırdınız. Ve eğer bunun amacını sorsaydınız, güzelliğin doğruluk ve iyilik kadar önemli bir değer olduğunu öğrenirdiniz. Sonra, 20. yüzyılda güzellik önemli

⁷² *Why Beauty Matters* (Documentary, 28 Kasım 2009), *British Broadcasting Corporation (BBC)* (28 Kasım 2009).

olmaktan çıktı. Sanat giderek daha fazla rahatsız etmeyi ve ahlâkî tabuları yıkmayı amaçladı. Ödülleri kazanan güzellik değil, nasıl elde edilirse edilsin ve ahlâkî bedeli ne olursa olsun özgünelik oldu. Sadece sanat çirkinliği kült haline getirmekle kalmadı, mimari de ruhsuz ve steril bir hale geldi. Ve çirkinleşen sadece fiziksel çevremiz değil. Dilimiz, müziğimiz ve görgü kurallarımız, sanki güzellik ve zevkin hayatımızda gerçek bir yeri yokmuş gibi, giderek daha gürültülü, benmerkezci ve saldırgan bir hal alıyor. Tüm bu çirkin şeylerin üzerinde büyük harflerle tek bir kelime yazılı ve o kelime de “BEN”. Benim çıkarlarım, benim arzularım, benim zevklerim. Ve sanatın buna karşılık söyleyecek hiçbir şeyi yok, evet, “devam et” dışında. Bence güzelliği kaybediyoruz ve bununla birlikte hayatın anlamını da kaybetme tehlikesi var.

2. ESTETİK NESNE

2.1. Antik Dönemde Estetik Nesne

Antik Yunan medeniyetinin epistemolojik çerçevesinde, günümüz modern paradigmasının ayrıştırarak ele aldığı estetiğe ilişkin kavramları, bütüncül bir yaklaşımın tezâhürü olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu bağlamda, Hakikat (aletheia), Güzellik (kalos) ve İyi (agathon) kavramları, birbirinden ayrıştırılamaz bir üçlü sacayağı oluşturmaktadır. Söz konusu ontolojik bütünlük, dönemin düşünsel yapısının temel karakteristiği olarak değerlendirilebilir.⁷³

Modern epistemolojinin aksine, Antik Yunan düşüncesinde estetik deneyim, otonom bir araştırma alanı olarak konumlandırılmamıştır. Bilakis, bu deneyim, varlığın hakikatini kavrama sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, günümüz akademik disiplinlerinin kategorik ayrımlarından oldukça farklı bir epistemolojiyi işaret etmektedir. Metodolojik açıdan değerlendirildiğinde, Antik Yunan düşüncesinde estetiğin spesifik bir nesnesinin bulunmaması, dönemin holistik dünya görüşünün doğal bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, estetik deneyim, bilgi kuramının, etik anlayışının ve metafizik düşüncenin kesişim noktasında konumlanmaktadır.⁷⁴

Klasik Dönem Antik Yunan düşüncesinde, özellikle Platon ve Aristoteles’in felsefi sistemlerinde, estetik anlayışının konumlandırılması, çağdaş paradigmadan temelde kaynak düzeyde farklılaşan bir epistemolojiyi işaret etmektedir.

⁷³ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 34 c.1.

⁷⁴ Tone Roald, “Objects of Aesthetics. Philosophical and Psychological Explorations”, *The Subject of Aesthetics* (Brill, 2015), 37.

Platon'a göre nesnedeki güzelliğin kaynağı kendinde değil "idea"lar dünyasında yatan özsel güzelliğin yansımasıdır. Platon, güzelliği duyularla algılanan nesnelere değil, aynı zamanda bu nesnelere özündeki ideaların varlığında arar. Güzellik, bir nesnenin dış görünümünden çok, onun özünde, yani "auto to kalon" (kendiliğinden güzel) olan şeyde bulunmaktadır. Bu bağlamda, Platon'un estetik anlayışında güzellik, bir bütün olarak nesnelere içindeki orantı, simetri ve uyum ile ilişkilendirilebilir.⁷⁵ Platon, özellikle Pythagorasçı düşüncelerden etkilenerek, güzelliği matematiksel oranlar ve simetri ile ilişkilendirmektedir. Güzel olan bir nesne, parçalarının birbiriyle olan uygun orantısına ve simetrisine dayanır. Bu nedenle, bir nesnenin güzelliği, onun içindeki düzen ve uyumdan kaynaklanır.⁷⁶ Platon'a göre nesnedeki güzelliğin kaynağı, onun özünde yatan idealar ve bu ideaların maddede tezâhür etmesi ile ortaya çıkan orantı ve simetridir. Bu anlayış, Platon'un estetik bağlamdaki düşüncelerinin temelini oluşturmakta ve güzelliğin sadece görünüşte bir özellik değil, özsel bir ontolojik gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır.

Aristoteles'te ise, nesnedeki güzelliğin kaynağı, nesnelere bireysel varlıkları (individuum) ve bu varlıkların bir form-madde (eidos-hyle) kompozisyonu olarak anlaşılmasından gelmektedir. Her nesne, bir birey olarak, var olanı ifade eder. Bu bağlamda, nesnelere güzelliği, onların form ve madde uyumuna bağlıdır. Aristoteles, sanat eserlerinin tabiatla hoşlanmadığımız nesnelere daha güzel bir şekilde idealize ederek sunabildiğini belirtir.⁷⁷ Aristoteles, bu form-madde birleşiminin sanat eserlerinde idealize edildiğini savunmaktadır. Sanatçı, objeyi olduğundan daha güzel göstererek, yani onun form-madde uyumunu daha mükemmel hale getirerek idealize eder. Bu idealize etme süreci, objenin gerçekte sahip olmadığı bir uyum ve bütünlük kazandırması anlamına gelir. Dolayısıyla, sanat eserleri, doğadaki nesnelere daha güzel algılanır çünkü sanatçı, form-madde birleşimini idealize ederek, daha uyumlu ve estetik bir bütünlük yaratır.⁷⁸

2.2. Orta Çağ ve Hıristiyanlıkta Estetik Nesne

Roma İmparatorluğu'nun yükselişiyle birlikte, Yunan kültürünün etkisi yaygınlaşmış ve Roma sanatçıları Yunan sanatını örnek almışlardır. Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline gelmesiyle birlikte, estetik anlayışta da değişimler meydana gelmiştir.

⁷⁵ İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), 41.

⁷⁶ Tunalı, *Grek Estetik'i*, 52.

⁷⁷ Tunalı, *Grek Estetik'i*, 112.

⁷⁸ İsmail, *Grek Estetik'i*, 114.

Aurelius Augustinus (ö.430), Hıristiyanlık öncesi dönemde yazdığı güzellik hakkındaki görüşlerini, yeni dini inançlarıyla uzlaştırmaya çalışmıştır. Augustinus'a göre, duysal güzellik, bir şeyin parçalarının uyumu, düzeni ve birliğinden kaynaklanmaktadır. Augustinus, duysal güzelliğin ötesinde, akılla erişilebilen ruhun güzelliğinin olduğunu savunmuştur. Platon'un düşüncesini Hıristiyanlık çerçevesinde yorumlayan Augustinus, fiziksel güzelliği Tanrı'nın yüce güzelliğinin bir yansıması olarak görmüştür.⁷⁹

Augustinus'un düşünceleri, takip eden yüzyıllarda Batı düşüncesini etkilemiştir. Özellikle 13. yüzyıl filozofu Bonaventura (Asıl ismi: Giovanni da Fidanza, ö.1274), Augustinus'un etkisini açıkça göstermektedir. Bonaventura, dünyanın güzelliğinin ancak bütün olarak düşünüldüğünde anlaşılabilceğini savunmuştur. Tanrı'yı gerçek güzelliğin kaynağı olarak gören Bonaventura, dünyanın güzelliğinin doğru orana, uygunluğa ve nicel eşitliğe dayandığını belirtmiştir. Bonaventura'ya göre, güzellik, mânevî alanda idealarda, fiziksel dünyada ise maddi parçalarda ve ilişkilerinde bulunur. Algı yoluyla fiziksel güzelliğin farkına vardığımızı belirten Bonaventura, algılayanın zihni ile algılananın formu arasında uyum olduğunda, haz duyulduğunu ve duysal dünyanın insan ruhuna nüfuz ettiğini ifade etmiştir.⁸⁰

Bonaventura ile çağdaş olan Thomas Aquinas (ö.1274), Aristotelesçi bir yaklaşım benimsemiştir. Bilginin, bir şeyin özünü anlamakta yattığını savunan Aquinas, güzelliğin, sağladığı hazla iç içe olduğunu belirtmiştir. Aquinas'a göre, güzellik, anında haz veren bir niteliktir. Güzelliğin hazzının öncelikle görme duysusundan kaynaklandığını savunan Aquinas, bir şeyin güzelliğinin, onun biçimsel, temel doğasını duysal olarak kavramakla anlaşıldığını ifade etmiştir. Aquinas'a göre, güzellik, algılayana ve algılanana, özneye ve nesneye bağlıdır. Aquinas, bir şeyin güzelliğinin üç koşula bağlı olduğunu öne sürmüştür: bütünlük veya mükemmellik; oran veya uyum ve parlaklık veya açıklık.⁸¹

Nesne, Orta Çağda estetik nesne bağlamında değerlendirildiğinde, sembolik ve alegorik anlamları Orta Çağ sanatının öne çıkan özelliklerindedir. Her nesne, somut varlığının ötesinde, çağının sembolik bilincini yansıtan derin anlam düzeyleri barındırmaktadır.⁸² Bu anlamda, sanat eserleri yalnızca görsel unsurlar değildir, aynı zamanda derin anlatılar ve mânevî anlamlar

⁷⁹ Darren Hudson Hick, *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art: A Case-Driven Approach* (London: Bloomsbury Academic, 2023), 8.

⁸⁰ Hick, *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*, 9.

⁸¹ Hick, *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*, 10.

⁸² Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: CAN YAYINLARI, 2009), 83.

da barındırır. Nesnel bağlamda, doğanın güzelliği, bireyin bedeni ve çevresiyle olan bağı, tematik olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, bu çağ boyunca doğanın estetik niteliklerine ilişkin söylem ağırlıklı olarak soyut kalmıştır.⁸³ Bu durum, çağın ruhani deneyimleri ile doğanın estetik takdiri arasındaki bağlantıyı göstermektedir.

Estetik ve fayda arasındaki yakın bağlantı, Orta Çağ estetiğinin temel bir yönünü temsil etmektedir. Güzellik, yalnızca görünür bir nitelik olarak ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda iyilikle bağlantılı bir kavramı da temsil eder. Estetik ve faydacı niteliklerin bir araya gelmesi, dönemin felsefesinin önemli bir özelliğidir.⁸⁴ Bu da sanat eserlerinin sadece estetik bir haz sağlamadığını, aynı zamanda sosyal ve ahlâkî yükümlülükler de içerdiğini gösterir. Örneğin kilise duvarlarının inşası Orta Çağ estetiği ve din felsefesinde önemli bir yer tutar; bu yapılar yalnızca fiziksel yapılar olarak değil, aynı zamanda derin sembolik ve teolojik anlamlar içeren sanatsal yaratımlar olarak görülür. Bireyler kilise duvarlarını, göksel güzelliği tasvir etmek üzere tasarlanmış estetik ve mimari özellikleriyle kutsal mekânın bir temsili olarak algılamaktadır.⁸⁵ Bu durum, ruhani yükselişi temsil eden duvarların, müntesiplerini geçici kaygılardan uzaklaştırarak derin bir ruhani deneyime yönlendirdiğini ortaya koymaktadır. Kilise duvarlarının aktardığı sosyal ve etik dersler konusunda farklı görüşler de mevcuttur. Bazı kesimler gösterişli süslemeleri ve abartılı sanatsal özellikleri kınamış, bu uygulamaların, taraftarları Tanrı'dan uzaklaştıracağını iddia etmiştir. Bu eleştiriler, kilise duvarlarının inşasında estetik kaygıların yanı sıra ahlâkî ve sosyal görevlerin de dahil edilmesi gerekliliğinin altını çizmektedir.⁸⁶

Orta Çağ sanatçısının kişisel kimliğinin ötesine geçerek topluma ve inanca olan bağlılığı, dönemin sanatsal üretimini derinden etkilemiştir. Sanatın, toplumsal ve dini işlevleri yerine getirdiği bu dönemde, eserlerin yaratılmasında bireysel gururdan çok toplumsal hizmet duygusu etkili olmuştur.⁸⁷ Bu durum, sanatçıların eserlerini yaratırken toplumsal ve dini gelenekleri göz önünde bulundurduklarını yansıtmaktadır.

Estetik nesne bağlamında bu döneme bakıldığında din merkezli bir yapının hem biçimsel hem de alegorik olarak şekillendirici unsur olduğu görülmektedir. Gerek eseri yapan

⁸³ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 218.

⁸⁴ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 138.

⁸⁵ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 22.

⁸⁶ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 22.

⁸⁷ Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 305.

kişiler gerekse bu nesne ile ilişki içine giren kişiler nesnenin bağlamını din ile ilişkilendirmektedirler. Şüphesiz ki farklı coğrafi konum ve zamansal farklılıklardan dolayı nesnelere mahiyetinde ufak tefek farklı yaklaşımlar görülse bile temelde, dini referansların göz önünde bulundurulduğu görülmektedir. Hem dini yapıların kendisi hem de bu yapılar içerisinde bulunan nesnelere ilişkin güzellik ifadesi referansını, tanrı ve din ile ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda oluşan sanat kavramı da sadece estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda sosyal ve dini işlevleri de yerine getirmektedir.

2.3. Kant'ta Estetik Nesne

Orta Çağda estetik deneyim, salt duyuşsal algının ötesine geçerek, nesnelere güzelliğinin ilâhi mükemmelliğinin bir tezâhürü olarak anlaşılmağa ve dünyevi ile kutsal âlem arasında bir köprü görevi görmektedir. Bu teolojik anlayış, Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" temel ilkesinin bireysel zihni ve rasyonel düşünceyi insan deneyiminin merkezinde tekrar şekillenmiştir. Bu felsefi yeniden yönlendirme, estetik değerlendirmede öznel algının ve bireysel yorumun rolünü yücelterek güzel nesneyi tamamen ilâhi bir tezâhürden, insanın analitik incelemesine tabi bir nesneye dönüştürmüştür.

Kant'ın felsefi etkisi, bu yeni keşfedilen öznel evrensel ilkelerle uzlaştırmaya çalışarak, estetik yargıların öznel kalmasına rağmen evrensel geçerliliğe sahip "ortak bir duygudan" ortaya çıktığını öne sürmektedir. Orta Çağ'ın Tanrı merkezli estetiğinden, insanın algısal yetilerini merkeze alan Kant'ın bakış açısına göre güzellik nesnenin kendisinde değil, algılayan öznenin zihinsel yetilerinin ahenkli işleyişinde şekilleniyordu. Kant estetik deneyimi, kendi oluşturduğu kavramsal bilgiden bağımsız olarak işleyen ve estetik nesneyi öznenin zihinsel yetilerini harekete geçiren ve haz üreten bir uyarıcı işlevi gördüğü "serbest oyun" olarak niteleyerek, nesnenin sadece biçimsel yapısına işaret etmiştir.

Kant'a göre estetik algı alanında nesne, gündelik hayatta karşılaşılan sıradan nesnelere farklı bir algısal düzeyde değerlendirilmelidir. Nesnenin estetik değerlendirmesi, işlevsel, teleolojik ve kavramsal niteliklerden uzak, biçimsel görünümünü vurgulayan bir yaklaşımı gerektirmektedir. Bu noktada, yargılama yetisinin aşkın estetiği bağlamında, nesnenin saf estetik duygusu önem kazanır. Estetik algıda pratik kullanımlarından ve kavramsal çağrışımlarından arınmış bir perspektif benimsenmelidir.

Örneğin, Kant'a göre yıldızlı gökyüzü bir nesne olarak kabul edildiğinde, bilimsel bilgimizden, içindeki potansiyel yaşam formlarından veya yıldızların fiziksel özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirilmelidir. Bu sayede nesne, "her şeyi kapsayan engin bir kubbe"

olarak tanımlanan katıksız bir görsel deneyimle estetik nesneye dönüşür. Benzer şekilde, okyanus örneği de nesnenin estetik izlenimindeki bu değişimi güçlü bir şekilde göstermektedir. Okyanusun bir estetik nesne olarak değerlendirmesi, ekolojik rolü, coğrafi önemi veya bilimsel özelliklerinden bağımsız olarak yapılmalıdır. Örneğin okyanusa estetik bir nesne hüviyeti kazandırmak için “şairlerin yaptığı gibi gözlerin gösterdiğine göre görmeli- eğer dinginlikte ise, yalnızca gökyüzü tarafından sınırlanan duru bir su aynası gibi, eğer karışıkça, her şeyi yutmaya hazır bir uçurum olarak tanımlanan görünümüne göre değerlendirilmelidir.”⁸⁸

Kant'ta eşyanın bu estetik anlayışı, hayal gücünün sınırsızca kullanılmasını kolaylaştırır. Nesne, gündelik hayattaki pratik bağlamından çıkarılıp saf estetik deneyimin odağı haline geldiğinde, yargılama kapasitesi engellenmeden çalışabilir. Bu özgürlük, nesnenin algılanmasında duysal ve zihinsel kısıtlamalardan kurtulmayı gerektirir. Nesnenin bilişsel olarak değerlendirilmesi estetik algı çerçevesinde zorlayıcı görünmektedir. Nesnenin bilişsel, bilgi nesnesi olarak algılanması estetik deneyimi aşar. Entelektüel haz arayışı ile estetik haz arayışı arasında bir çatışma ortaya çıkar. Bu çatışma kaçınılmaz olarak nesnenin algılanmasına yönelik bir ilgi yaratır ve böylece saf estetik deneyimin bütünlüğünü engeller.⁸⁹

Öyleyse entelektüel Güzellik ya da Yücelikten söz ediliyorsa, o zaman ilk olarak bu anlatımlar bütünüyle doğru değildir, çünkü eğer yalnızca an anlıklar olsaydık (ya da eğer düşünce de bile olsa kendimizi bu nitelikte görürsek) Güzellik ve Yücelik bizde bulunmayacak estetik tasanın türleri olurlardı; ikinci olarak, her ikisi de, bir entelektüel (ahlaksal) hoşlanmanın nesnelere olarak, hiçbir çıkar üzerine dayanmadıkları düzeye dek estetik hoşlanma ile bağdaşabilir olsalar da, gene de onunla güçlkle bağdaşacaklardır, çünkü bir çıkar üretmeleri gerekir ki, eğer sergileme estetik yargıdaki hoşlanma ile uyuyacaksa, hiçbir zaman sergilemede onunla birleştirilen bir duyu-çıkan yoluyla olmaksızın yer almayacaktır; ama bu yolla entelektüel ereksellik zarar görecektir ve anlığını yitirecektir⁹⁰.

Entelektüel güzellik ile yücelik arasındaki karşıtlık bu bağlamda özellikle önemlidir. Eğer insanlar yalnızca entelektüel varlıklar olsalardı, güzellik ve yücelik insanlar için estetik temsiller olarak hizmet etmezdi. Entelektüel haz nesnelere ilişkin ilgisizlikleri bakımından estetik haz ile görünürdeki uyumluluğuna rağmen, doğaları gereği ilgi yaratma ihtiyaçları nedeniyle

⁸⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 132.

⁸⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 133.

⁹⁰ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 133.

tam bir uyum sağlayamazlar. Bu arzu, entelektüel niyetin bütünlüğüne zarar veren duyuşsal etkileşim olmadan gerçekleştirilemez.

Entelektüel düzlemde nesnenin ele alınışı ise estetik algı bağlamında sorunlu görülmektedir. Çünkü nesnenin salt anlksal kavranışı, onu estetik deneyimin dışına taşımaktadır. Entelektüel hoşlanmanın nesnesi ile estetik hoşlanmanın nesnesi arasında bir gerilim ortaya çıkmaktadır. Bu gerilim, nesnenin algılanışında kaçınılmaz olarak bir çıkar üretmekte ve böylece salt estetik deneyimin saflığını bozmaktadır.

Kant, ayrı bir varlık olarak "entelektüel güzellik" kavramının imkânsız olduğunu savunarak, estetik tecrübenin temelini duyuşsal alana yerleştirir. Kant'a göre, güzellik ve yücelik, eğer sadece soyut zihinsel varlıklar olunsaydı tecrübe edilemeyecek, zira sadece dışarıdan gözlemlenen tasarımlar olarak kalacak olan fenomenlerdir. Bu fenomenlerin ahlâkî bir değer taşıyabilmesi için, onların sadece "algılanan" değil, aynı zamanda insan benliği tarafından "somutlaştırılan" birer tecrübe olmaları gerekir. İşte bu ayrım, Kant'ı, duyuşsal güzellğin takdir edildiği "estetik beğeni" ile ahlâkî iyinin takdir edildiği "entelektüel beğeni" arasındaki karmaşık ilişkiyi ele almaya yöneltir. Bu iki beğeni türü, birbirinden farklı olmakla birlikte, Kant için ahlâkın estetik bir sembol bulduğu bir kesişim noktası sunar. Her iki beğeni de kişisel çıkar tarafından yönlendirilmeden var olmalıdır ancak bu uyumluluğun birbirlerinden bağımsız olmasının imkânı zordur. Çünkü entelektüel güzellğin, gerçekten hissedilebilmesi için bir ilgi gerektirdiği görülmektedir. Kanta göre bu ilgi salt entelektüel olarak var olamaz. Entelektüel nesnenin güzel olarak deneyimlenebilmesi için duyuşlarımızı bir şekilde harekete geçirmesi gerekir. Entelektüel güzellğin "sergilenmesi" gerekli ilgiyi yaratmak için duyuşsal bir bileşene ihtiyaç duyar. Bu bağlamda asıl sorun ortaya çıkmaktadır: gerekli ilgiyi sağlamak için duyuşsal ilgiyi devreye sokmak, tipik olarak entelektüel veya ahlâkî yargı ile ilişkilendirilen "ilgisizliği" tehlikeye atmaktadır. Entelektüel takdirin nesnel olması ve kişisel kazanç ya da arzudan yoksun olması beklenir. Bununla birlikte, duyuşsal deneyimin dahil edilmesi, kaçınılmaz olarak bir dereceye kadar kişisel katılımı beraberinde getirmekte ve böylece entelektüel deneyimin dolaysızlığına ve saflığına zarar vermektedir.

2.3.1. Kant'ta Estetik Nesne ve Nesne Gerilimi

Kant'ın estetik anlayışı, estetik nesnenin mahiyeti üzerine önemli bir sorgulama alanı sunmaktadır. Bu bağlamda estetik nesne, normal bilgi nesnelere farklı bir statüye sahip olmasıyla dikkat çekmektedir. Estetik yargı, belirleyici bir formasyon yerine düşünsel,

imgelemsel bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Yani estetik nesne, bilgi nesnelerinde olduğu gibi kategoriler aracılığıyla kavramsal bir belirlenimden muaf bir şekilde ele alınmaktadır.

Kant'ta estetik yargılar oluşurken nesnenin kendisinden ziyade, nesnenin kişide ürettiği etkiye odaklanılır. Bu etkinin kaynağı ise imgeleme yetimizin anlama yetimizle olan “özgür oyunu” dur.⁹¹ Özgür oyun, herhangi bir kavramsal kısıtlama olmaksızın gerçekleşir ve bu nedenle estetik deneyim keyif verici olarak algılanır. Estetik nesne, bir yandan fenomenal dünyaya ait olup görünüş olarak tezâhür ederken, diğer yandan bu deneyim içerisinde kavramsal belirlenimden “özgürleşmiş” bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu “özgürleşme” durumu, estetik nesnenin “kendinde şey” boyutuna bir “işaret” gibi görünme potansiyeli taşımaktadır. Kant'ın düşüncesinde, estetik deneyim, nesnenin özünü doğrudan kavramsal bir çerçeveye oturtmaktan ziyade, onu bir tür özgürlük alanı olarak sunmaktadır.

Estetik deneyimde önemli bir diğer husus, nesnenin formudur. Form (biçim), ne tamamen öznel ne de tamamen nesnel bir nitelik taşımaktadır. Bu ara konum, “kendinde şey” probleminin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Kant, bir nesnenin formunun, “tasarımının duyum olarak maddi yanı” olduğunu vurgular. Bu, nesnenin formunun, onun fiziksel özelliklerini değil, bu özelliklerin zihindeki düzenlenmesini, yani algılayan öznenin deneyimini ifade ettiğini gösterir. Bu form, belirli bir kavramla ilişkilendirilmeden, salt “derin-düşünme” (refleksiyon) yoluyla algılandığında ve bu algılama haz duygusuyla ilişkilendirildiğinde, nesne “ereksel” olarak görülür. Bu ereksellik, nesnenin bir kavram tarafından belirlenmesine değil, öznenin bilme yetilerinin (imgelem ve anlama yetisi) arasındaki uyumuna bağlı öznel bir deneyimdir. Bu bağlamda form, öznel bir estetik deneyimin yapısal temelidir.⁹² Haz, kavramsal bir bilgiye dayanmaz, ancak bilgi yetilerinin “oyununda” bir uyumun deneyimlenmesidir. Bu ayrıca yargının evrensel yolunu açabilmesi için zorunlu olarak herkeste benzer koşullar üzerine dayanmalıdır. “*Güzeldeki haz ne bir yararlanım hazzı ne yasal bir etkinliğin hazzı ne de giderek idealara göre uslamamacı seyretmenin hazzıdır; tersine, salt derin-düşünmenin hazzıdır.*”⁹³ İlişki, epistemolojik bir bağlamda değil, imgelemsel bir düzlemde gerçekleşmektedir.

Estetik nesnenin kendinde şey boyutu, bilişsel olarak bilinemezken, estetik deneyimde “hissedilebilir” bir nitelik arz etmektedir. Ancak bu “hissedilebilirlik”, teorik bilgiye dönüştürülemez. Bu durum, Kant'ın sisteminde bir gerilim yaratmaktadır. Estetik deneyim,

⁹¹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 153.

⁹² Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 40.

⁹³ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 159.

kendinde şey ile görünüş arasındaki katı ayrımı etkilemekte, fakat bu etki teorik bilgiye dönüştürülememektedir.

Özetle, normal nesnelere işlevsellikleri ve amaçları ile tanımlanırken, estetik nesnelere öznel bir haz deneyimi ve “amaçsız amaçlılık” ile tanımlanır. Normal nesnelere değerlendirilmesi kavramsal ve çıkar odaklıyken, estetik nesnelere değerlendirmesi salt biçimsel, öznel ve çıkarısızdır. Kant, bu ayrımı belirli bir nesnenin hem normal hem de estetik bir nesne olabileceğini reddetmez. Örneğin, bir bina hem işlevsel (normal) hem de estetik açıdan güzel olabilir. Ancak Kant’ın odak noktası, değerlendirme biçimindeki farklılıktır. Bu bağlamda bir nesne için iki tür yaklaşımda mevcutsa bir nesne için birden çok farklı yaklaşımında mevcut olabileceğinin kapısını açmaktadır.

Estetik nesnenin Kant’ta bir diğer özelliği de estetik deneyimde teleolojik düşünmenin (amaçlılık) bir rol oynayabileceği gerçeğidir. Özellikle doğadaki yücelik deneyiminde, öznenin zihinsel yetilerinin nesnenin biçimine verdiği anlam üzerinden bir “amaçsız amaçlılık” ilişkisi kurulduğunu söylenebilir.⁹⁴ Kant, estetik yargıyı teleolojik yargıdan ayırır, ancak aralarında tamamen bağımsız bir ilişki olmadığını da ima eder. Estetik yargının öznelliğine rağmen, doğadaki bir amacın veya yapının, estetik deneyimimizi etkileyebileceği belirtilir. Ancak Kant bu etkinin, estetik yargının öznel ve biçimsel doğasını ortadan kaldırmadığını belirtmektedir.

Kant’ın estetik nesne anlayışındaki bir diğer önemli nokta, temsilî görsel sanatların, güzel doğal formların sunumuyla sınırlı olmadığıdır. Dolayısıyla, estetik haz, yalnızca doğal güzelliklerin temsil edilmesiyle değil, aynı zamanda insanın özünü yansıtan fikirlerin ortaya konmasıyla da tecellî etmektedir. Bununla birlikte, doğanın temsiline, temsilî görsel sanatlardaki güzellik için yeterli bir koşul olmadığı, ancak gerekli bir koşul olduğu vurgulanmaktadır.⁹⁵ Bu husus, Kant’ın estetik düşüncesinde önemli bir yer tutmakta ve sanat eserlerinin değerlendirilmesinde bir kriter olarak kabul edilmektedir. Estetik haz, doğanın güzelliği ile, insanın varoluşsal deneyimlerini de içeren bir bütünlük içerisinde değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, doğa ile sanat arasındaki ilişki, Kant’ın düşünce sisteminde, yalnızca yüzeysel bir ilişki olarak değil, derin bir etkileşim olarak görülmektedir.

⁹⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 144.

⁹⁵ Aviv Reiter - Ido Geiger, “Natural Beauty, Fine Art and the Relation Between Them”, *Kant-Studien* 109/1 (08 Mart 2018), 72-100.

2.3.2. Estetik Nesne Örnekleri

Kant, estetik tecrübeye nesne kavramının sadece sanat eserleriyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda doğa ve gündelik yaşamdan objeleri de içerebileceğini belirtmektedir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserinde estetik deneyimi, öznel ve nesnel ölçütler arasında karmaşık bir etkileşim olarak ele alır. Kant'ın estetik yargıları, “hoş”⁹⁶, “güzel”⁹⁷ ve “yüce”⁹⁸ gibi kavramlar etrafında şekillenir. “Hoş” olan, bireysel ve duyuşsal bir tatmin sağlarken, “güzel” olan, çıkar gözetmeksizin, evrensel bir beğeni iddiasında bulunur. “Yüce” ise, akıl ve imgelem arasındaki gerilimden doğan, doğanın büyüklüğü ve gücü karşısında duyulan hayranlık ve saygı karışımı bir duygudur. Kant, bu kavramları örneklendirmek için doğadan ve sanattan çeşitli örnekler sunar. Çiçekler⁹⁹ ve güller¹⁰⁰, güzelliğin doğal örnekleri olarak ortaya çıkar; gökyüzü ve okyanus¹⁰¹ ise, yüceliğin temsilcileridir. Mimari¹⁰² ve süslü odalar¹⁰³ gibi insan yapımı nesnelere, estetik ideallerin sanatsal ifadesini gösterirken, arılar¹⁰⁴ doğanın estetik düzenlemesini, yemek¹⁰⁵ ise hoşlanmanın duyuşsal boyutunu vurgular. Kant'ın bu çeşitli örnekleri, estetik deneyimin çok yönlü doğasını ve öznel yargılar ile nesnel ilkeler arasındaki karmaşık ilişkiyi tartışmaktadır. Kant, estetik nesnelere, hoş, güzel ve yüce gibi kavramlar aracılığıyla, öznel deneyim ve nesnel evrensellik arasında bir köprü kurarak açıklamaktadır.

Kant, estetik nesne olarak sanat yapıtlarında ayrıma giderek doğa güzelliğini yargılamak için önceden nesnenin nasıl bir şey olması gerektiğini bilmeye gerek olmadığını bunun salt biçim üzerinden haz vermesi anlamına geldiğini ancak sanat eserleri söz konusu olduğunda, sanatın bir erek taşıdığını ve bu nedenle nesnenin ne olması gerektiğine dair bir kavramın temelde yatması gerektiğini belirtir. Yani, bir sanat eserinin estetik değeri, onun içsel eksiksizliği ve biçimsel uyumu ile ilişkilidir.¹⁰⁶ Bir başka mesele olarak sanatın doğada çirkin olan şeyleri bile güzel bir şekilde betimleyebileceğini ifade etmektedir. Örneğin, savaşın

⁹⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 60.

⁹⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 129.

⁹⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 128.

⁹⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 195.

¹⁰⁰ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 67.

¹⁰¹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 132.

¹⁰² Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 194.

¹⁰³ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 196.

¹⁰⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 242.

¹⁰⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 59.

¹⁰⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 181.

yıkımları veya hastalıklar gibi kötü durumlar, sanatta estetik bir biçimde temsil edilebilir. Ancak tiksinti veren bir çirkinlik, estetik bir tasarımda yer almaz, çünkü bu durumda nesne izleyicide hoş bir duyum oluşturmaz.¹⁰⁷ Ayrıca, arıların balmumu petekleri gibi doğal ürünlerin estetik bir sanat yapıtı olarak değerlendirilemeyeceğini de belirtir. Bu tür yapıtlar, içgüdüsel bir süreçle ortaya çıkar ve insanın bilinçli bir tasarımı yoktur.¹⁰⁸ Bu, sanatın insan becerisi olarak doğadan ayrıldığını ve estetik yargının insan aklına dayandığını göstermektedir.

2.4. Sanatın Otonomisi ve Estetik Nesne

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi Kant hem doğal hem de kültürel nesnelere estetik deneyimin bir parçası olarak incelemiş bunlar arasında özünde oluşturduğu duygu bağlamında ciddi bir ayrıma gitmemiştir. Ancak 19. yüzyılda estetik incelemelerin odak noktası giderek daralmış ve ağırlıklı olarak güzel sanatları kapsar hale gelmiştir. Bu değişimde birkaç faktör etkili olmuştur:

Güzel sanatların yükselişi: 18. yüzyılda resim, heykel, şiir, mimari ve müzik gibi disiplinler, “güzel sanatlar” olarak kabul edilmeye başlandı. Bu sanatlar, dini veya politik kurumlara bağlı kalmaksızın kendi başlarına bir kültürel pratik olarak görülmeye başlandı.¹⁰⁹

Estetiğin felsefi bir disiplin olarak ortaya çıkışı: 1735’te Alexander Baumgarten tarafından “estetik” terimi kullanılmaya başlandı. Bu yeni disiplin, kültür ve doğanın estetik deneyimini sistematik bir şekilde açıklamaya adanmıştı.¹¹⁰

Romantizm’in etkisi: 19. yüzyılda Romantik düşünürler, sanatın modern deneyimin yol açtığı ruhsal parçalanma ve toplumsal yabancılaşmayı gidermek için eşsiz bir araç olduğunu savundular. Bu görüş, sanatın diğer yaşam alanlarından daha üstün ve bağımsız olduğu fikrini pekiştirdi.¹¹¹

“Sanat sanat içindir” (purposiveness without purpose) akımının yaygınlaşması: Bu akım, sanatın herhangi bir dış amaca hizmet etmeksizin kendi içinde değerli olduğunu savunuyordu.¹¹² Sanatın amacı şekli bir amaca hizmet etmek değil, kendi içinde değerli olmaktır.

¹⁰⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 182.

¹⁰⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 172.

¹⁰⁹ Casey Haskins, “Autonomy”, *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), 1/171.

¹¹⁰ Haskins, “Autonomy”, 1/171.

¹¹¹ Haskins, “Autonomy”, 1/172.

¹¹² Haskins, “Autonomy”, 1/172.

Bu da estetik nesnenin değerini, yalnızca biçimsel özelliklerine bakarak değerlendirme eğilimini güçlendirdi.

Sanat eleştirisinin gelişimi: Sanat eleştirisi, 19. yüzyılda daha sofistike bir disiplin haline geldi. Eleştirmenler, sanat eserlerini analiz ederken, sanatçının niyeti, eserinin tarihsel bağlamı ve sanat tarihindeki yeri gibi unsurları da dikkate almaya başladılar.¹¹³ Bu da estetik nesnenin kapsamını genişletti ve sanatın güzelliğin ötesine geçtiği fikrini pekiştirdi.

Hegel'in etkisi: Hegel, “estetik” terimini “güzel sanatlar felsefesi” ile eşanlamlı olarak kullanarak, estetiğin kapsamını daraltmış ve güzel sanatlara odaklanılmasında etkili olmuştur.¹¹⁴

1818'de Berlin Üniversitesi'nde Fichte'nin ölümü sonrası boş kalan felsefe kürsüsü başkanlığına getirilen Hegel, bu dönemde estetik üzerine verdiği dersler *sonradan Vorlesungen über die Asthetik* (1835) adlı kitabı yayınlanmıştır. Eserin giriş kısmında estetik kavramı ve mahiyetini şöyle izah etmektedir:

Bu dersler Estetik'e ayrılmıştır. Bu derslerin konusu engin güzellik ülkesidir; daha açıkçası, alanı sanat veya daha ziyade güzel sanattır. Bu konu için harfi harfine alınan Estetik sözcüğünün bütünüyle doyurucu olmadığı doğrudur, çünkü “Estetik” tam tamına duyum bilimi, duyu bilimi demektir...Estetik, kökenini, Almanya'da sanat eserlerinin ürettiği varsayılan duygular açısından, sözcelimi hoşlanma duygusu, hayranlık, korku, acıma gibi duygular açısından ele alındığı dönemde Wolff okulunda buldu. Bu sözcüğün doyurucu olmayışından ve daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü, her şeye rağmen başka sözcükler uydurma girişimleri (örneğin “Kallistik” gibi) yapılmıştır. Ama bu da tam uygun (adieuat / adequate) görünmemektedir, çünkü bu sözcükle kastedilen bilim, güzel olmak bakımından güzel ile değil, yalnızca sanat güzelliğiyle ilgilenir. Dolayısıyla, “Estetik” sözcüğünü olduğu gibi bırakacağız; o, salt bir ad olarak, bizim için önemsiz bir şeydir ve ayrıca bu arada gündelik dile de geçmiştir. O halde, o, bir ad olarak alıkonulabilir, ama bizim bilimimizin asıl ifadesi Sanat Felsefesi'dir ve daha da açıkçası Güzel Sanat Felsefesi'dir.¹¹⁵

¹¹³ Haskins, “Autonomy”, 1/173.

¹¹⁴ Haskins, “Autonomy”, 1/172.

¹¹⁵ G. W. F. Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ - Hakkı Hünler (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020), 5.

Hegel, estetik kavramının asli ifadesi olarak sanatı, felsefî incelemesinin merkezine koyarak, güzel sanat felsefesi ismiyle estetik nesne bağlamında kendisinden önceki anlayış ve çerçeveyi daraltmıştır. Diğer bir yandan Hegel'in estetik anlayışı, sanat ve güzelliğin sadece kişisel duysal deneyimlerle değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihî bağlam içinde nesnel bir yapıya sahip olduğunu vurgulayarak öznel bağlamı aşan bir yapı kazandırmıştır. Estetik, böylece duygu bilimi olmaktan çıkarak, daha ziyade sanatı ve onun toplumsal ve tarihsel önemini analiz edecektir. Bu yaklaşım, estetiği, duysal ve doğa ile ilgili perspektiflerden daha dar bir çerçeveye oturtarak estetiğin mahiyetini daraltırken sanatın kapsamını genişletmektedir. Hegel'in bu yorumu, estetik biliminin sadece sanatı tanımlamak değil, aynı zamanda onun neden ve nasıl var olabildiğini anlamaya yönelik bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir. Bu şekilde, Hegel'in estetik anlayışı ve ayrı bir bilim olarak sanat felsefesi ile olan sınırları daha da iç içe geçmiştir.

Doğa ve estetik nesne ayrımı: Kant'ın estetik anlayışında, doğa ve estetik nesne arasındaki ayrım, sanatın doğadaki güzelliği taklit etmesi ancak bunu yaparken doğanın salt bir kopyası olmaması gerektiği fikri üzerine kuruludur. Bir sanat eseri, doğadan ilham almalı ve onun güzelliklerini yansıtmalıdır; ancak bu yansıma, sanatçının özgür yaratıcılığının ve zihinsel yetilerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmalıdır. Sanat eseri, doğanın bir parçası gibi görünmeli, sanki kendiliğinden oluşmuş gibi bir izlenim bırakmalıdır. Bu noktada, sanat eserinin “erekselliği” kavramı devreye girer. Sanat eseri, belirli bir amaca yönelik olarak tasarlanmış gibi görünse de bu amaç açıkça ifade edilmemeli, eserin kendisinde içkin olmalıdır. Eserin biçimi, izleyicide bir haz duygusu uyandırmalı ve bu haz, kavramsal bir temele dayanmaksızın, doğrudan duyular aracılığıyla iletilebilmelidir. Bu, sanat eserinin doğadan farklı olarak, insan zihninin özgür oyununun bir ürünü olduğunu gösterir. Doğa, sanat olarak algılandığında güzeldir; ancak sanat, doğa gibi görüldüğünde ve sanat olduğunun bilincinde olduğunda güzel olarak nitelendirilir. Bu, sanatın doğayı taklit etmesi ancak onu aşması gerektiği anlamına gelir. Sanatçı, doğanın güzelliklerini kendi yaratıcı vizyonuyla yeniden yorumlayarak, doğada bulunmayan bir güzellik yaratır. Bu güzellik hem doğanın bir yansıması hem de sanatçının özgün eseridir.¹¹⁶ Sonuç olarak, Kant'a göre estetik nesne, doğanın güzelliklerini yansıtan ancak sanatçının özgür yaratıcılığıyla yeniden şekillendirilmiş bir eserdir. Bu eser, izleyicide kavramsal bir temele dayanmayan, doğrudan duyular aracılığıyla iletilen bir haz duygusu

¹¹⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 175.

uyandırır. Estetik nesnenin doğadan ayrımı, onun insan zihninin özgür oyununun bir ürünü olması ve doğada bulunmayan bir güzellik yaratmasıyla gerçekleşir.

Kant'a benzer şekilde Amerikan Estetik Derneği'nin başkanlığı yapan, çoğunlukla estetik alanındaki çalışmalarıyla tanınan Amerikalı sanat düşünürü ve akademisyen Beardsley'nin (ö.1985) estetik felsefesi bağlamında ele alındığında, doğa ile estetik nesnelere arasında karmaşık ve çok katmanlı bir ilişkinin varlığı dikkat çekmektedir. Görsel tasarımın tanımı hususunda, doğal oluşumların estetik nesnelere yapısında temel oluşturduğunu dile getirerek; penceredeki buz desenleri, kaldırım çatlakları, duvardaki gölgeler ve zebra çizgileri gibi doğanın estetik bir potansiyel taşıdığını ve sanatçıların yaratım süreçlerinde doğadan ilham aldıklarını belirtmektedir.¹¹⁷ Bu durum, doğanın estetik nesnelere teşekkülünde bir başlangıç noktası olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Lakin, sanatsal gerçeklik tartışmaları bağlamında ele alındığında, sanat eserinin doğayı taklit etmekle yükümlü olmadığı vurgulanmaktadır.¹¹⁸ Sanatçıların, doğadan öteye gitme hakkına ve hatta görevi olduğuna işaret etmektedir. Bu husus, estetik nesnelere salt doğanın bir kopyası olmak zorunda olmadığını, bilakis sanatçının özgün yorum ve yaratıcılığının da estetik değerin belirleyicisi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, estetik nesnelere değeri ve anlamı yalnızca doğaya bağlı kalmamakta, sanatçının yorumu, yaratıcılığı ve özgünlüğü de bu değeri belirleyen önemli unsurlar olarak tezâhür etmektedir.

Beardsley'in düşüncesinden yola çıkarak, doğanın estetik nesnelere oluşumunda bir başlangıç noktası olduğu, lakin sanatın doğayı aşma potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, doğanın estetik nesnelere üzerindeki etkisi, bir ilham kaynağı veya bir başlangıç noktası mahiyetinde telakkî edilebilir; ancak estetik nesnenin nihâî değeri ve anlamı, sanatçının yaratıcı müdahalesi ile şekillenmektedir. Kısaca, doğa ve estetik nesnelere arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusu olmakla birlikte, estetik nesnenin özgünlüğü ve sanatçının yorumu, bu ilişkinin temel belirleyicileri olarak ortaya çıkmaktadır.

Modern sanatın yükselişi güzellikten kopuş: 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında, izlenimcilik, dışavurumculuk ve kübizm gibi yeni sanat akımları ortaya çıktı. Bu akımlar, geleneksel güzellik anlayışlarına meydan okuyarak estetik nesnenin tanımını genişlettiler. Güzelliğin bir duyuştan çok bir fikir meselesi olduğu kanâatı modern dönemde

¹¹⁷ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958), 88.

¹¹⁸ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, 387.

yaygınlaşmaya başladı. Bu şekilde güzellik kavramı sanat eseri için bir kriter olmaktan uzaklaşmaya başladı. Modern sanatçılar toplumsal beğeni ve eleştirel yargı standartlarına karşı çıkararak güzelliği estetik erdemin özü olarak yücelten geleneksel değerlere tepki konusunda bir söylem geliştirdiler.¹¹⁹ Soyut dışavurumcu Barnett Newman 1948’de şöyle demiştir: “Modern sanatın dürtüsü güzelliği yok etme arzudur”¹²⁰.

Duchamp gibi Dadaistlerin radikal ikonoklazm anlayışı üzerine inşa edilen modern sanat, güzellik kaygısını bir kenara bırakarak bunun yerine siyasi eylem, ikonoklazm ve toplumsal eleştiri gibi kavramları vurgulamışlardır. Bu konuda en ikonik örnek Marcel Duchamp’ın *Fountain* (çeşme) adlı eseridir.¹²¹ Bir pisuarın sanat eseri olarak sergilenmesiyle, sanatın ne olduğu ve ne olabileceği konusunda radikal bir yeniden düşünmeye yol açmıştır.

Bu gelişmelerin sonucunda, 20. yüzyılda estetik nesne kavramı, büyük ölçüde sanat eserleri ile özdeşleşirken önemli ölçüde güzellik ve duygu nesnesi olmaktan uzaklaşmaya başladı. Edebiyat, müzik, sanat tarihi ve görsel sanat eleştirisi gibi alanlarda formalist yaklaşımlar yaygınlaştı ve bu yaklaşımlar, sanat eserlerinin estetik değerini dış dünyaya veya sanatçının niyetine başvurmadan yalnızca biçimsel özelliklerine dayanarak analiz etmeye odaklandı.

Özetle Estetik nesnenin 19. yüzyılda hem doğayı hem de kültürel eserleri kapsayan daha geniş bir algıdan, güzel sanatlar merkezli bir bakışa dönüşmesi, felsefi ve sanatsal düşüncede önemli bir yeniden yönelimi yansıtmaktadır. Bu değişim, estetikteki vurguyu bütünsel bir deneyimden sanat için sanatın daha rafine bir takdirine doğru toplu olarak kaydıran, birbiriyle ilişkili birçok faktör tarafından şekillenmiştir. Güzel sanatların ayrı disiplin olarak yükselişi, sanatsal işçilik ve bireysel ifadeye artan ilgi ile paralel olarak estetiğin öncelikle sanat eserlerinin analizi ve değerlemesiyle ilgilenen bir alan olarak dönüşümüne yol açmıştır. Bu dönemde, estetik değer birincil ölçütleri olarak geleneksel güzellik ve duygu kavramlarının aşınması, daha öznel yorumların önünü açmıştır. Beardsley gibi bazı düşünürlerin etkisi tartışmayı genişleterek, doğanın estetik nesnelere için temel bir ilham kaynağı sağladığını belirtse de bu eserlere değer katanın nihayetinde sanatçının yorumu ve yaratıcılığı olduğunu

¹¹⁹ George Hagman, *Aesthetic Experience: Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2005), 86.

¹²⁰ Barnett Newman, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (University of California Press, 1992), 171.

¹²¹ Catherine Wesselinoff, *The Revival of Beauty* (Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, 2023), 17,18.

vurgulamıştır. Bu bakış açısı, sanatsal yaratımın dönüştürücü gücünün altını çizerek, salt taklit ya da temsilin ötesinde yeni biçim ve ifadeye geçişi mümkün kılmaktadır.

Postmodern dönemde ise estetik, sanatın yorumlanmasında da öznelliğe vurgu yaparak sanat eserinin anlamı, sanatçının niyetinden bağımsız olarak, izleyicinin deneyimlerine ve yorumlarına bağlanmaktadır.¹²² Postmodern estetik, modern estetiğin temizlik, saflık, orijinallik, anıtsallık, evrensellik, derinlik ve ciddiyet gibi değerlerine de karşı çıkar. Bunun yerine, çalışma, eklektizm, fark, çoğulculuk, tesadüf, oyunbazlık, parçalanma, geçicilik ve yüzeysellik gibi değerleri öne çıkarır.¹²³

Postmodern estetiğin nesneye bakışı, sadece sanat eserleri ile sınırlı değildir. Postmodern estetik, moda, çevre ve yaşam tarzları gibi gündelik yaşamın estetik yönleriyle de ilgilenir. Postmodern sanatçılar, geleneksel sanat tanımlarına meydan okuyarak hazır yapılmış nesnelere, popüler kültür öğeleri ve gündelik nesnelere sanat eserlerine dahil ederler.¹²⁴ Bu dönemde Marcel Duchamp eseri gibi çalışmalar, sanatı neyin oluşturduğuna dair geleneksel kavramlara meydan okuyan ve estetik nesnenin salt güzelliğinin ötesinde yeniden değerlendirilmesine yol açan önemli eserlerdir. Empresyonizm, Kübizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi akımlarda görülen içerikten ziyade biçime yapılan vurgu, estetik nesne kavramını doğal güzellikteki köklerinden daha da yalıtmıştır.

Biçimci yaklaşımlar çeşitli akademik alanlarda ilgi görmeye başladıkça, estetik nesnelere analizi, sanatçının niyeti ya da duygusal etki gibi şekli mülahalardan ziyade, giderek artan bir şekilde bu nesnelere özsel özelliklerine odaklanmaya başlamıştır. Sonuç olarak, modern düşüncede estetik nesne kavramı, yapaylık, sanatsal niyet ve güzelliğinin öznel deneyimi kavramlarıyla derinden iç içe geçmiştir. Bu gelişmeler toplu olarak, bütüncül bir estetik anlayıştan, sanat eserlerinin kendi içlerindeki karmaşıklıkların ve çoklukların daha incelikli bir şekilde takdir edilmesine doğru derin bir kaymaya işaret etmektedir. Bu değişim yalnızca neyin estetik nesne olarak nitelendirileceğini değil, aynı zamanda çağdaş söylemde bu tür nesnelere değerlendirilmesine ve yorumlanmasına nasıl yaklaşıldığını da yeniden tanımlamıştır.

¹²² Peter Lamarque - Stein Haugom Olsen, "Truth", *Encyclopedia of Aesthetics*, ts., 4/413.

¹²³ Richard Shusterman, "Aesthetics and Postmodernism", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford University Press, 2009), 1/781.

¹²⁴ Shusterman, "Aesthetics and Postmodernism", 1/781.

Özetle, estetik nesnenin 19. ve 20. yüzyıllar boyunca geçirdiği dönüşüm, sanatta uzmanlaşma ve eleştirel öz-düşünüm yönünde daha geniş bir eğilimi göstermektedir. Bu dönem yalnızca estetik nesneyi neyin oluşturduğunun yeniden tanımlanmasına değil, aynı zamanda sanatın toplum ve kültürdeki yerine dair daha öznel ve yorumlayıcı anlayışlara doğru bir kaymaya da tanıklık etmiştir. Dolayısıyla modern estetik nesne anlayışı, gelenek, yenilik, güzelliğin ve sanatsal ifadenin temel doğasına yönelik eleştirel angajman arasındaki karmaşık bir etkileşimi temsil etmektedir.

2.5. Estetik Nesnenin Fenomonolojisi

2.5.1. Edmund Husserl

Fenomenolojinin kurucusu olarak sunulan Edmund Husserl (ö.1938), estetikle ve sanatla büyük ölçüde doğrudan ilgilenmemiştir, bu konuda net bir felsefesi yoktur.¹²⁵ Bununla birlikte, Husserl'in estetik üzerine düşünceleri eserlerine dağılmıştır. Estetik hakkında fenomenolojik olarak düşünür ve bir şeyin estetik olmasının altında yatan koşulları araştırır.

Edmund Husserl'in ölümünden sonra, John B. Brough tarafından çevrilen *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)* adlı eser, Husserl'in, algı, hayal, imge bilinci, hafıza ve zaman gibi konular üzerine yazdığı çeşitli yayımlanmış metinlerini bir araya getirmektedir. Bu metinler, Husserl'in felsefi yaşamında büyük bir üretkenlik ve önemli gelişmelerin yaşandığı, *Logical Investigations* (1900-1901) yayınının hemen öncesinden 1928'deki emekliliğine kadar uzanan bir döneme aittir.¹²⁶

Kitap, algıyı karakterize eden “sunum” (*Gegenwärtigung*) kavramının yanı sıra “yeniden sunum” (*Vergegenwärtigung*) başlığı altında toplanan olgulara odaklanır. Yeniden sunum, hafıza, beklenti, hayal gücü ve imge bilincini kapsar; yani resimlere, heykellere, fotoğraflara, filmlere ve tiyatro yapımlarına bakarken yaşanan türden deneyimler.¹²⁷

Kitap, imge bilincine özel bir önem verir. Husserl'in en etkileyici ve ikna edici analizlerinden bazıları bu konuya ayrılmıştır. İmge bilinci, algıya en yakın yeniden sunum biçimidir ve aslında Husserl, bu bilinç türünün gerçekten algısal bir boyut içerdiğini düşünür.

¹²⁵ Dan Zahavi, “Edmund Husserl - fænomenologi og kunst”, *Kunst og filosofi i det 20. århundrede*, ed. S. Brøgger - O. Pedersen (København: Det Kgl. Danske Kunstakademi, 2002), 9-27; Roald, “Objects of Aesthetics. Philosophical and Psychological Explorations”, 38.

¹²⁶ Edmund Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory: 1898-1925*, çev. John B. Brough (Dordrecht: Springer, 2005), XXIX.

¹²⁷ Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, xxx.

Hatta Husserl'in bu bilinç türü için seçtiği isimler bile hem algısal hem de hayal dünyasında bir ayağının olduğunu gösterir; “algısal yeniden sunum”, “algısal hayal gücü” ve “fiziksel hayal gücü”. İmge bilinci, tek bir nesneye yönelmiş tek bir niyetle gerçekleşen ve Husserl'in tüm deneyimlerin en basiti olarak tanımladığı sıradan, doğrudan algıdan derinlemesine farklıdır. Öte yandan, imge bilinci karmaşıktır ve üç nesne içerir.¹²⁸

Fiziksel imge, bir resmin tuvali, bir heykelin mermeri veya bir fotoğrafın basılı kâğıdı gibi, sanat eserinin maddi unsurlarını ifade eder. Estetik deneyim için gerekli bir temel oluştururken, asıl odak noktası değildir. Örneğin, bir Bismarck portresine bakıldığında, tuvali ve boyayı değil, Bismarck'ın imgesi görülür.

Betimleyen nesne, fiziksel imge aracılığıyla alıcıya sunulan imgedir. Bismarck portresinde, bu, şansölyenin resmedilmiş imgesidir. Husserl, bunu “imge nesnesi” olarak adlandırır ve bazen “hayali nesne” (Fiktum) veya “görünüş” (Schein) olarak da ifade eder. Betimleyen nesne, fiziksel imgeye indirgenemez, çünkü fiziksel özelliklerden farklı olarak, betimlenen nesnenin özelliklerini (Bismarck'ın yüz hatları gibi) yansıtır.

Betimlenen nesne ise imgenin temsil ettiği gerçek nesnedir. Bismarck portresinde bu, Bismarck'ın kendisidir. Betimlenen nesne, imge bilinci sırasında fiziksel olarak mevcut olmasa da imge nesnesi aracılığıyla bilinçte temsil edilir.

Estetik nesne, bu üç kategorinin etkileşiminden doğar. Fiziksel imge, betimleyen nesnenin var olabilmesi için gerekli zemini sağlar. Betimleyen nesne, betimlenen nesneyi temsil eder ve estetik değerlendirmenin odak noktasıdır. Estetik deneyim, betimleyen nesnenin görünüm biçimine ve bu görünüm biçiminin nasıl değerlendirildiğine bağlıdır. Örneğin, bir heykelin estetik nesnesi, heykeltraşın mermeri nasıl şekillendirdiğiyle, yani betimleyen nesneyi nasıl ortaya koyduğu belirlenir. Bu şekillendirme, heykelin dokusu, formu, duruşu gibi unsurları içerir. İzleyici, betimleyen nesnenin bu görünüm biçimini değerlendirerek estetik bir yargıya varır ve heykelin güzel veya çirkin olduğunu belirler. Önemli olan, estetik deneyimin, betimlenen nesnenin varoluşsal gerçekliğinden bağımsız olduğudur. Bir tabloyu veya heykeli değerlendirirken, nesnenin gerçek hayattaki işlevi veya önemi geri plana itilir. Odak noktası, betimleyen nesnenin görünüm biçimi ve bu görünüm biçiminin uyandırdığı estetik duygulardır.

Estetik bir obje ile normal bir obje arasındaki temel fark, algısal odaklanma ve ilgi yönüdür. Normal bir objeyle etkileşimde bulunurken, odak noktası objenin kendisi, özellikleri

¹²⁸ Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, XLIV-XLV.

ve dünyadaki işlevi üzerinedir. Örneğin, bir sandalyeye bakıldığında, onun sağlamlığına, boyutlarına, rengine ve oturma amacına odaklanılır.¹²⁹ Ancak estetik bir objeyle etkileşimde bulunurken, ilgi odağı objenin kendisinden ziyade, objenin nasıl görüldüğüne, yani görünüm biçimine kayar. Bir sanat eserine bakarken, onun varoluşsal gerçekliğine değil, biçimsel özelliklerine, renk uyumuna, kompozisyonuna ve uyandırdığı duygulara odaklanılır. Bu, nesnenin varoluşu hakkında yargıda bulunmayı bırakıp, sadece görünüşünün sunduğu estetik deneyime odaklanmak anlamına gelir¹³⁰

Estetik objeler, hayali nesnelere (figment) olarak da adlandırılabilir. Bunlar, gerçek dünyada var olmayan, zihinde oluşturulan imgelerdir. Örneğin, bir heykel, gerçek bir insanı temsil eden bir hayali nesnedir. Ancak estetik deneyim, heykelin gerçek bir insan olup olmadığına değil, onun biçimsel özelliklerine ve uyandırdığı duygulara odaklanır.¹³¹

Sonuç olarak, Husserl'de estetik bir obje ile normal bir obje arasındaki fark, algısal odağın yönü ile ilgilidir. Normal bir objeyle etkileşimde bulunurken, objenin kendisine ve işlevine odaklanılırken, estetik bir objeyle etkileşimde, objenin görünüm biçimine ve uyandırdığı duygulara odaklanılır. Estetik deneyim, öznel bir deneyimdir ve nesnenin varoluşsal gerçekliğinden ziyade, onun nasıl algılandığına dair bir yargılama içerir. Özetle Husserl'de estetik bir obje ile normal bir obje arasındaki fark, algısal odağın yönü ile ilgilidir.

Estetik deneyim, öznel bir deneyimdir ve nesnenin varoluşsal gerçekliğinden ziyade, onun nasıl algılandığına dair bir yargılama içerir. Husserl fenomenolojisinin, nesnelere bilinçteki tezâhürlerini anlamada getirdiği en önemli metodolojik yeniliklerden biri “epoché” (ἐποχή), yani fenomenolojik indirgeme veya askıya alma yöntemidir. Husserl, felsefi analizin sağlam bir zemine oturabilmesi için, gündelik hayattaki “doğal tavrımızı”, yani dış dünyanın kişiden bağımsız var olduğuna dair sorgusuz sualsiz kabulü ve buna ilişkin tüm teorik/bilimsel ön kabulleri metodolojik olarak paranteze almayı önerir.¹³²

Bu, dünyanın varlığını yok sayacak bir soyutlama anlamında değil, daha ziyade, varoluşsal soruları geçici olarak askıya alarak, dikkatimizi önyargısız bir şekilde doğrudan deneyime, yani nesnelere bilince nasıl görüldüğüne (fenomenlere) ve bu görüşlerin öznel yapılarına (eidos) çevirme çabasıdır. Başka bir deyişle, epoché ile amaçlanan, nesnenin

¹²⁹ Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, 168.

¹³⁰ Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, 463.

¹³¹ Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, 643-647.

¹³² Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. Harun Tepe (Ankara: Bilim ve Sanat Yay, 1997), 18-19.

“gerçekte ne olduğu” sorusundan önce, nesnenin “bilinç için ne olduğu” sorusunu saf bir şekilde analiz etmektir. Husserl için “her türlü aşkınlığın bir yana bırakılması”¹³³ anlamına gelen bu yöntem, “şeylerin kendisine!”¹³⁴ dönme çağrısıdır. Bu 'şeyler', dış dünyadaki bağımsız varlıklar değil, bilincin doğrudan tecrübe ettiği fenomenlerdir. Epoché uygulandığında, dünyanın varlığına dair inanç askıya alınır ve geriye “saf bilinç” ve onun yöneldiği “saf fenomenler” alanı kalır.¹³⁵ Bu saf bilinç alanı, Husserl'e göre, tüm bilginin ve anlamın nihâi kaynağıdır ve felsefenin asıl inceleme konusu olmalıdır. Bu metodolojik yaklaşım, estetik nesne ve estetik tecrübe anlayışımız için de önemli imalar taşır. Estetik tavır, doğal olarak gündelik hayatın pratik kaygılarından ve nesnenin “gerçek” varlığına veya işlevine dair sorulardan uzaklaşarak, nesnenin görünüşüne, formuna, kişide uyandırdığı duyguya odaklanma eğilimindedir. Bu açıdan, estetik bakış, fenomenolojik epoché'ye benzer bir “paranteze alma” işlemi içerir. Ancak Husserl'in temel amacı, estetik bir teori geliştirmekten ziyade, epoché aracılığıyla bilincin ve bilginin temel yapılarını kesin bir bilim olarak temellendirmektir. Onun bilince ve kendinde verilmişliğe yaptığı bu vurgu, daha sonra Heidegger gibi öğrencilerinin varoluş ve “dünyada-olma” (In-der-Welt-sein) üzerine odaklanarak farklılaşacağı bir zemin hazırlamıştır, ancak Husserl'in kendi projesi büyük ölçüde bilinç ve onun fenomenleri üzerine yoğunlaşmıştır.

2.5.2. Mikel Dufrenne

Mikel Dufrenne (ö.1995), fenomenolojik estetiğin en sistematik ve kapsamlı gelişimine katkıda bulunmuş Fransız filozof; fenomenolojik estetiğe ilişkin eserlerinde Husserl ve Heidegger'in fenomenolojisinden unsurlar çıkartması ve Ingarden, Sartre ve Merleau-Ponty'nin görüşleriyle etkileşim kurmasıyla öne çıkmıştır.¹³⁶

Fenomenolojik estetik, özne ile estetik nesne arasındaki karmaşık etkileşim üzerine kuruludur. Bu ilişki hem nesnenin özsel niteliklerini hem de öznenin algısal yaklaşımını kapsar. Dufrenne'in temel vurgusu, estetik deneyimi nesnenin kendisinden ziyade nesnenin algılanışının belirlediğini öne sürmek üzerinedir.¹³⁷ Öznenin estetik nesneyi algılaması ve

¹³³ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 67.

¹³⁴ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 9.

¹³⁵ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 18-20.

¹³⁶ “The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy: Volume 21, Special Issue, 2023: Aesthetics, Art, Heidegger, French Philosophy”, *Routledge & CRC Press* (Erişim 17 Aralık 2024), 5.

¹³⁷ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 232.

yorumlaması onun anlamını belirler. Başka bir deyişle, estetik nesnenin anlamı yalnızca öznenin zihninde var olmaz, ancak öznenin onu algılama ve yorumlama biçimiyle şekillenir.

Estetik nesneyi sanat eserinin algılanan biçimi olarak tanımlamak, onun ontolojik statüsünü netleştirmektedir. Sanat eserinin fiziksel âlemdeki fiili varlığı ile bilinçteki temsili arasında ayırım yapmak esastır, çünkü bu nesne estetik algı yoluyla gerçekleşmektedir. Bu, sanat eserinin gerçek dünyada var olan bir nesne olduğu, estetik nesnenin ise bilinçte bir temsil olarak var olduğu anlamına gelmez. Her iki nesne de bilinç için vardır ve bir bilince sunulmadan bir şey olarak tanınmazlar.¹³⁸ Bilincin yokluğunda, nesnelere ayırt edemez ve algılayamayız. Estetik algı, bu nesnelere varlığını etkileyen bir süreçtir.

Dufrenne’de Estetik nesne bilincin içindedir ama onun değildir; tersine sanat eseri bilincin dışındadır, şeyler arasında bir şeydir ama yine de yalnızca bir bilince gönderme yaptığı için vardır. Bir sanat eserini kavramaya yönelik öznel bir çaba, genel algıdan farklı olarak onun estetik özünü yakalayamaz. Estetik nesne, izleyicinin sanat eserine ilişkin algısal derinliğine bağlı olarak gerçekleşir. Estetik algı, nesnenin çekici görünümünü garanti altına alma ve bu sürece yardımcı olma işlevi görür. Estetik algı nesneyi yaratmaz; yalnızca önceden var olanı geliştirir. Estetik algı, doğru algıyı gerektirir ve estetik nesneyi takip eden eksik algıların farkında olmayı gerektirir.¹³⁹ Estetik olarak algılamak, ona tabi olarak algılamaktır; algı bir çeşit görevdir, çünkü estetik nesnenin gerisinde kalan yetersiz algılar vardır ve yalnızca yeterli bir algı onun estetik niteliğini gerçekleştirmektedir.

Estetik nesne, görülen diğer nesnelere farklıdır. Bu şey özsel bir anlama sahiptir ve bağımsız bir dünya oluşturur. İfade, diğer kaynaklardan bağımsız olarak kendi ışığını içeriden yayar. Bu özellik estetik nesnenin bir “yarı-özne” olarak tanımlanmasını sağlar.¹⁴⁰ Estetik nesnenin özü sıradan öğeleri aşar, renk ve sesin kendisini barındırır hatta ta kendisidir. Sıradan algı, ilgilendiği şeye doğru gider, renkler ve sesler aracılığıyla, anlamını ilk başta kavramaya çalıştığı duyuşal niteliklerden geçer. Faydalı olanı veya bilginin kendisini hedefler, bu da doğa nesnesinden bir kullanım nesnesi yapmaya çalışır.¹⁴¹ Sıradan algının ilgi alanlarına odaklanması ve duyuşal niteliklerden anlam çıkarma çabası, sanatsal algının özünden farklıdır.

¹³⁸ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, ixv.

¹³⁹ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, iii.

¹⁴⁰ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 146.

¹⁴¹ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 86.

Estetik nesne, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki konusunda da farklılık gösterir. Estetik nesne, gösterenin içinde gösterilenin içkin varlığını vurgular. Yaygın algı görünenin ötesinde bir anlam türetmeye çalışır, ancak estetik nesnenin algısı onun ötesinden kaçınır.¹⁴² Bu ortamda, farkındalık durur ve tamamen şimdiki zamanın içinde kalır, ondan herhangi bir sapmayı engeller.

Doğal nesnelere sürekli olarak uzay ve zamanda kendilerinin dışını işaret eder ve bu şekilde yavaş yavaş entegre oldukları doğayı oluştururlar. Ayrıca, işaretlerin sundukları anlamlandırmanın arkasında kaybolduğu anlamlandırılan nesnelere de benzemez. Estetik nesne, anlamlandırılanın anlamlandırılma içkin olduğu vurgulanır. Sıradan algı verilenin ötesinde verilenin anlamını ararken, estetik nesne algının verileni aşmasına izin vermez. Bunun yerine algı durur ve tam da bu verilenin içinde kalır, bu da algının ondan kopmasına izin vermez.¹⁴³

Sonuç olarak fenomenolojik estetik, estetik nesnenin temel doğasını, öznenin algısal yaklaşımı ile nesnenin özsel niteliklerinin şekillendirdiği karmaşık bir fenomen olarak ortaya koyar. Bu yaklaşım, sıradan algı ile estetik algı arasında köklü bir ayrım yapar. Sıradan algıda, algılanan nesnenin ötesine geçilerek onun anlamı ve işlevi çözülmeye çalışılır. Örneğin, bir sandalye görüldüğünde, onun sadece renkleri ve şekli değil, aynı zamanda oturmak için kullanılacağı da algılanır. Bu yönüyle sıradan algı, nesnenin pratik kullanımına ve ötesindeki bir amaca yöneliktir. Estetik algıda ise odak noktası, tamamen algılanan şeyin kendisidir. Renkler, şekiller, dokular veya sesler gibi duyuşsal özellikler, pratik bir amaç aranmaksızın, kendi başlarına deneyimlenir ve takdir edilir.

Mikel Dufrenne'in önerdiği gibi, estetik bir nesneye saf algısal dikkati sürdürmek, özellikle insan algısının kaçınılmaz olarak ön bilgi ve kültürel bağlam tarafından şekillendirildiği düşünüldüğünde, karmaşık bir çabadır. Dufrenne'in felsefesi estetik nesneyi kendi başına deneyimlemenin önemini vurgular, ancak bu ideal uygulamada önemli zorluklarla karşılaşmaktadır. Dufrenne'in saf algı kavramı, estetik nesnenin "saf bir algı nesnesi" olarak algılanması gerektiğini savunur, bu da önyargılı kavramların veya yorumların müdahalesi olmadan estetik nesneyle doğrudan etkileşim kurmak anlamına gelir. Bu yaklaşımın temeli, algının dünya ile doğrudan bir karşılaşma olarak görüldüğü fenomenolojiye dayanmaktadır.

¹⁴² Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 123.

¹⁴³ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 123.

Dufrenne, fenomenolojik restorasyon yoluyla, kişinin yalnızca nesnenin estetik niteliklerine odaklanarak saf algısal niyetlilik durumuna geri dönebileceği kanaatini taşımaktadır.

2.6. Gündelik Estetik (Everyday Aesthetics)

Gündelik estetiğinin tarihi, estetiğin yalnızca sanatla sınırlı kalmayıp daha geniş bir alanı kapsadığı kâdim düşüncelerden başlayarak, günümüzde popüler kültür ve insan yaşamının estetiğine odaklanan daha kapsamlı bir bakış açısına doğru evrilen bir süreç olarak değerlendirilebilir. Gündelik estetik, sanatı ve yaşamı birbirine bağlayan bir alan olarak, 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Bu alan, çevresel estetikten kökler olarak gelişmiş ve 21. yüzyılın ilk on yılında önemli bir ivme kazanmıştır.¹⁴⁴

Klasik estetik, nesnelere odaklanırken, gündelik estetik bu nesnelere olan ilişkiye, deneyime ve duyarlılığa odaklanmaktadır.¹⁴⁵ Günümüzde gündelik estetiği savunanların çoğu, gündelik hayatımızın büyük bir kısmını oluşturan sıradan, tekdüze, sıkıcı ve sıradan deneyimlerin nasıl özel, olağanüstü ve anlamlı bir hale dönüştürülebileceği ile ilgilenmektedir. Diğer bir deyişle gündelik estetik, yalnızca hoş ve güzel olanla değil, aynı zamanda çirkin, rahatsız edici ve olumsuz gibi geniş bir duygu yelpazesıyla de ilgilenmektedir.¹⁴⁶

Gündelik estetik kavramının tarihi, sanatın ve estetiğin gündelik yaşamla olan ilişkisini inceleyen bir alan olarak gelişmiştir. Bu bağlamda, 2005 yılında Columbia University Press tarafından yayımlanan *The Aesthetics of Everyday Life* adlı antoloji, bu alandaki önemli bir çalışmadır. Bu kitap, Andrew Light ve Jonathan M. Smith tarafından derlenmiş olup, “gündelik yaşamın estetikleşmesi” üzerine döneminin son felsefi sorgulamalarını içermektedir.¹⁴⁷

Yuriko Saito, 2007 yılında yayımlanan “Everyday Aesthetics” adlı eserinde, gündelik yaşamın estetik deneyiminin estetik yaşamın önemli bir parçası olduğunu savunmaktadır. Saito, Japon estetiğindeki bilgeliği kullanarak, bazı Japon yaşam geleneklerinin kökeninin Çin’e dayandığını belirtmektedir. Gündelik estetik hem Doğu hem de Batı estetikçilerinin ortak bir projesi haline gelmiştir; çünkü çağdaş kültür ve sanatta meydana gelen derin değişiklikler,

¹⁴⁴ Allen Carlson, “The Dilemma of Everyday Aesthetics”, *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter (Cambridge Scholars Publishing, 2014), 48.

¹⁴⁵ Editor Curtis L. Carter - Editor Liu Yuedi, *Aesthetics of Everyday Life: East and West* (Newcastle upon Tyne, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2014), XIV.

¹⁴⁶ Yuriko Saito, “Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition”, *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter (Cambridge Scholars Publishing, 2014), 148.

¹⁴⁷ Liu Yuedi, “‘Living Aesthetics’ from the Perspective of the Intercultural Turn”, *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter (Cambridge Scholars Publishing, 2014), 23.

gündelik estetiğin bir tepki olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur.¹⁴⁸ Saito, gündelik estetiğin çağdaş estetik teorisi içindeki yerini savunarak, geleneksel “sanat merkezli” veya “özel deneyim merkezli” teorilerin gündelik yaşam estetik deneyimini tam olarak karşılayamadığını göstermektedir.¹⁴⁹

Gündelik estetik kavramı, estetik deneyimlerin geleneksel sanat alanları veya doğal çevre ile sınırlı kalmadan, gündelik yaşamın sıradan nesne ve olaylarına odaklanarak geniş bir yelpazede ele alınmasını ifade eder. Tom Leddy’nin gündelik estetik için, ev, iş yeri, alışveriş merkezleri ve eğlence yerleri gibi gündelik yaşam alanlarındaki estetik meseleleri kapsadığını belirtmektedir. Bu bağlamda, gündelik estetik, kişisel görünüm, iç mekân tasarımı, işyeri estetiği, hobi ve çocuk sanat projeleri gibi konuları içerir.¹⁵⁰

Gündelik estetiğin temel yaklaşımı, estetik deneyimlerin bireysel ve toplumsal bağlamda nasıl şekillendiğini anlamaktır. Leddy, gündelik estetiğin, karmaşık estetik niteliklerin, örneğin “simetrik”, “orantılı” ve “dengeli” gibi kavramların, daha basit nitelikler olan “düzenli” ve “doğru” gibi kavramlarla nasıl ilişkilendiğini vurgular.¹⁵¹ Bu, gündelik estetiğin, estetik değerlendirme ve yorumlama açısından sanattan daha az standartlara sahip olduğunu gösterir. Ancak bu durum, gündelik estetik deneyimlerin tamamen öznel olduğu anlamına gelmez.¹⁵² Gündelik estetik, bireylerin çevreleriyle olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin estetik değerlerini keşfetmelerine olanak tanır.

Sonuç olarak, gündelik estetik, bireylerin gündelik yaşamlarında karşılaştıkları nesnelere ve olayların estetik değerlerini anlamalarına olanak tanıyan, geniş bir estetik deneyim alanını kapsayan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım hem bireysel hem de toplumsal düzeyde estetik deneyimlerin nasıl şekillendiğini ve değerlendirildiğini anlamayı amaçlamaktadır.

2.7. Estetik Nesnenin Yeniden Keşfi: Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO)

Postmodern düşüncenin yazarın ve hatta öznenin statüsünü sorguladığı, anlamın alımlayıcı veya bağlam tarafından kurulduğunu vurguladığı bir dönemin ardından, çağdaş felsefede nesnenin kendisine yeniden odaklanan yaklaşımlar da belirlemiştir. Bu akımların en

¹⁴⁸ Yuedi, “‘Living Aesthetics’ from the Perspective of the Intercultural Turn”, 23.

¹⁴⁹ Carlson, “The Dilemma of Everyday Aesthetics”, 49.

¹⁵⁰ Tom Leddy, “The Nature of Everyday Aesthetics”, *The Aesthetics of Everyday Life*, ed. Andrew Light - Jonathan Smith (New York: Columbia University Press, 2005), 3.

¹⁵¹ Leddy, “The Nature of Everyday Aesthetics”, 9.

¹⁵² Leddy, “The Nature of Everyday Aesthetics”, 19.

dikkat çekicilerinden biri, Graham Harman öncülüğündeki Nesne Yönelimli Ontolojidir (NYO). NYO, Batı felsefesinin, özellikle Kant'tan beri süregelen ve gerçekliği insan zihni ile olan ilişkisi içinde ele alma eğilimine kökten bir itiraz sunar.¹⁵³ Bu yaklaşım, estetik nesne anlayışımızı da derinden etkileyen bir biçimde, nesnelerin insan algısından ve hatta birbirlerinden bağımsız, özerk bir gerçekliğe sahip olduğunu savunur.

Nesne Yönelimli Ontoloji'nin (NYO) estetik nesneye getirdiği temel perspektif, nesnelerin kendilerini insan algısına asla tam olarak açmadığı, daima kendi özsel derinliklerine doğru bir “geri çekilme” (withdrawal) halinde olduklarıdır.¹⁵⁴ Bu, nesnenin hakîkatinin, onun yüzeydeki görünümünden veya ona yüklenen anlamlardan ibaret olmadığı anlamına gelir. NYO, nesneyi anlamada iki yaygın indirgemeci hatadan kaçınmayı hedefler: Onu yalnızca atomlar gibi daha küçük bileşenlerine indirgeyen “altını kazma” (undermining) veya yalnızca etkileri, işlevleri ya da sosyal bağlamı üzerinden açıklayan “üstünü kazma” (overmining).¹⁵⁵ Örnek vermek gerekirse, estetik bir nesne olarak algılanan bir heykel, ne sadece yapıldığı malzemenin (mermer, bronz) toplamıdır ne de yalnızca sergilendiği müzedeki kültürel anlamından ibarettir; heykelin kendisi, bu indirgemelerden taşan, kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir.

NYO, bu nesne gerçekliğini dört kutuplu bir yapıda analiz eder: Her türlü ilişkiden geri çekilmiş “gerçek nesnelere”; insan tarafından algılanan veya diğer nesnelere etkileşime giren “duyusal nesnelere”; nesnenin kendi içinde bulunan, geri çekilmiş “gerçek nitelikler” ve insana görünen, algılanan “duyusal nitelikler”.¹⁵⁶ Estetik nesne, bu dört kutbun geriliminden doğar. Özellikle estetik deneyim, nesnenin geri çekilmiş gerçekliği (gerçek nesne) ile onun insana görünen, insanı cezbeden duyusal yüzeyi (duyusal nitelikler) arasındaki yarıktan ortaya çıkar.¹⁵⁷ Bir sanat eseri veya doğal bir güzellik karşısında hissedilen ve kelimelere tam dökülemeyen o derinlik hissi, tam da nesnenin bu geri çekilmiş gerçekliğinin duyusal nitelikler aracılığıyla kendini hissettirmesinden, bir tür “cazibe” (allure) yaymasından kaynaklanır.

Bu noktada, önceki bölümlerinde tartışılan “öznenin ölümü” veya statüsünün azalması fikri, NYO ile farklı bir boyut kazanmaktadır. NYO, özneyi ortadan kaldırmaz, ancak onu

¹⁵³ Graham Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, çev. Oğuz Karayemiş (İstanbul: Tellekt, 2020), 13.

¹⁵⁴ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 82.

¹⁵⁵ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 53.

¹⁵⁶ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 81-84.

¹⁵⁷ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 89-91.

ayrıcalıklı konumundan indirerek diğer her şey gibi bir nesne olarak yeniden tanımlar.¹⁵⁸ Estetik tecrübeye özne, estetik değeri yaratan veya kuran değil, estetik olayın –yani gerçek nesne ile duyuşsal nitelikler arasındaki gerilimin– yaşandığı, bu gerilime katılan ve onu deneyimleyen bir nesnedir. Metafor örneğinde görüldüğü gibi, özne (okur/dinleyici), geri çekilmiş gerçek nesnenin (deniz) yerine geçerek, ödünç aldığı duyuşsal niteliklerle (şarap karası) birleşir ve yeni estetik nesneyi kendi içinde (bir nesne olarak) kurar.¹⁵⁹ Dolayısıyla estetik tecrübe, nesnelere arasında, öznenin de bir nesne olarak katıldığı bir olaydır.¹⁶⁰

NYO'nun nesneye bu şekilde odaklanması, materyalist bir indirgemecilik anlamına gelmez. “Nesne” kavramı oldukça geniştir ve fiziksel olmayan varlıkları da (kurumlar, fikirler, kurgusal karakterler vb.) kapsayabilir. Nesnelere “geri çekilmesi” ve kendi içlerinde sofistike bir derinliğe sahip olmaları, onların yalnızca maddi veya algılanabilir boyutlardan ibaret olmadığını gösterir; bu durum, metafiziksel ve hatta uhrevi yorumlara alan açar. Nesnenin bu tam olarak bilinemez derinliği, onun aşkın bir boyut taşıyabileceğı ihtimalini doğurur.

Sonuç olarak, Nesne Yönelimli Ontoloji, estetik nesneyi ne tamamen öznenin bir ürünü ne de basitçe niteliklerinin bir toplamı olarak görür. Estetik nesne, kendi özerk, derin ve geri çekilmiş gerçekliğine sahip, ancak estetik deneyim aracılığıyla, duyuşsal niteliklerin cazibesıyla kendini kısmen açığa vuran, gizemini her zaman koruyan bir varlıktır. Bu yaklaşım, nesneye ontolojik hakkını iade ederken, estetik tecrübenin de nesnelere kendi arasındaki derin etkileşiminden doğan nesnel bir olay olduğunu vurgular.

3. YÛNUS EMRE'DE ESTETİK ÖZNE VE ESTETİK NESNE BİRLİĞİ

Bu bölümde, modern estetiğin temel kavramları ile Yûnus Emre'nin düşünce dünyası arasında, metodolojik bir hassasiyetle köprü kurulacaktır. Bu incelemenin amacı, "estetik özne" veya "estetik nesne" gibi modern kategorileri Yûnus Emre'ye anakronik bir şekilde atfetmek

¹⁵⁸ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 14.

¹⁵⁹ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, 84-87.

¹⁶⁰ Bu bağlamda, NYO'nun nesne anlayışı ile vahdet-i vücûd gibi tasavvufî öğretiler arasında ilginç yapısal paralellikler gözlemlenebilir. Her iki sistem de insanı varoluşun merkezinden alır ve görünenin (suret/duyuşsal nesnenitelik) ötesinde, doğrudan erişilemeyen bir hakikat (Vahdet/gerçek nesne) olduğunu savunur. Yûnus Emre'nin “Varlığum sendendir ben bir âletven / Sun'ıssı sunmasa âlet kurulmaz” (107/5) ifadesi, hem varlıkların Mutlak Sanatçı'nın tecellileri olduğu tasavvufî fikriyle hem de nesnelere (insan dahil) birbirleriyle etkileşim içinde şekillendiğı ve izafi mutlak fail olmadıkları NYO düşüncesiyle paralellik arzeder. İnsan öznesinin merkezi konumdan alınması, her ne kadar NYO genellikle teolojik sonuçlardan kaçınsa da potansiyel olarak bir Mutlak Özne veya tüm nesnelere geri çekildiğı nihâî bir “öz” fikrine kapı aralayabilir.

değildir. Zira Yûnus Emre'nin tevhîdî bakış açısında, Batı felsefesindeki gibi birbirinden ontolojik olarak kopuk bir "özne" ve "nesne" ayrımı bulunmamaktadır. Ancak, Batı düşüncesinin "özne" diyerek işaret ettiği insanın kendisi, Yûnus Emre'de İslami ve tasavvufî bir yapıyla okunabilir: İnsan, sadece akıl ve bedenden oluşan otonom bir varlık değil, nihai kaynağı Tanrı olan; akıl, ruh, nefis, beden ve gönül gibi farklı şubelerin, bir birlik içinde teşekkül ettiği, vekaleten bir sorumluluk (halifelik) taşıyan varlıktır. Benzer şekilde, Batı'nın "nesne" olarak kavramsallaştırdığı diğer yaratılmışlar da Yûnus için sadece edilgen birer obje değil, her biri Hakk'ın bir tecellîsi olan ve insanla ilişki içinde anlam kazanan birer "âyet"tir. Dolayısıyla bu çalışma, Yûnus'ta "özne budur, nesne şudur" demek yerine, Batı'nın bu parçalanmış kavramlarının, Yûnus'un tevhîdî bir bakışla yaklaşarak, nasıl daha bütüncül ve ontolojik bir ilişkisel karşılık bulduğunu göstermeyi hedefler. Bu karşılaştırmalı zemin, estetik tecrübenin aslında vekaleten varsayımsal olarak özne olan insanın, esas özne olan Tanrı ile kurduğu ontolojik bağın bir yansıması olduğunu anlamak için kurulmuştur.

Orta Çağ döneminde ve Hıristiyanlık içinde yaygın olan teolojik paradigmadan kopma girişiminden doğan entelektüel gelişme, epistemolojik kesinliği tesis etmenin bir aracı olarak şüphenin metodolojik kullanımını ön plana çıkarmıştır. Descartes'ın "düşünen özne" (res cogitans) ile "uzamlı nesne" (res extensa) arasında kurduğu keskin ayrım, Aydınlanma düşüncesinde insan merkezli bir epistemolojik dönüşümü tetiklemiş; özne ile nesne, insan ile tabiat, akıl ile duygu arasında farklılaşan bir ilişkiyi meşrulaştırmıştır. İslam düşünce geleneğinde ise Yûnus Emre özelinde, bu ikilikler tevhid anlayışı çerçevesinde aşılıp "bir"liğe dayalı bir varlık tasavvuru öne çıkar. Mutlak özne olan Allah'ın iradesi ve tecellîsiyle zahir eden varlık, mertebeler üzere tecellî eder. Bu nazariyede, özne ve nesne gibi kavramlar, ancak Hak'tan gelip O'na dönüş sürecinde seyr ü sülûk ile anlam kazanır. İnsan, "halife" sıfatıyla bu sürecin hem vekil öznesi olarak faili hem de şahididir.

İslami düşünce geleneğinde, vahdet ve kesret bağlamında ele alınan ontolojik yapı meselesindeki birlik problemi, çeşitli ekoller tarafından açıklanmaya çalışılmıştır. Tasavvufî perspektiften konuya yaklaştıkça, tüm varlığın birliğini ifade eden en kapsamlı teorik yaklaşım olarak vahdet-i vücûd nazariyesi belirmektedir. Yûnus Emre'nin şiirlerindeki birçok ifadenin, vahdeti vücûd yaklaşımı ile örtüşen kavramlar ve ortak yaklaşımlar içerdiği gözlemlenmektedir. Yûnus Emre'nin kendisi bu ekol kapsamında doğrudan değerlendirilmese dahi, özne-nesne birliğinin açıklanması için vücut mertebeleri kavramının Yûnus'un şiirlerinde nasıl ele alındığını incelemekte fayda bulunmaktadır.

Varlık ve vücûd kavramlarının öne çıktığı bu nazariyede, Yûnus'un ontolojik bağlamda varlık ve vücûda ilişkin yaklaşımının, İbnü'l-Arabî ve takipçilerinin varlık mertebeleri fikriyle izah edilebilecek bazı ortak yaklaşımlar içerdiği ve bu bağlamda değerlendirilebileceği ileri sürülebilir. İbnü'l-Arabî ve takipçilerinin metafizik dilini halkın anlayabileceği bir üslupla somutlaştıran Yûnus Emre'nin şiirleri, tecrübe ve söylem bağlamında ortak unsurlara işaret etmesi nedeniyle vahdeti vücûd anlayışı için önemli bir örnek teşkil eder. Ekrem Demirli'nin, *Tasavvufun "Tutarlılık" Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd: Yûnus Emre'de Vahdet-i Vücûd Anlayışının Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme* makalesinde tartıştığı üzere, bu ortak zemin, tam anlamıyla ortak kavramlar olmasa dahi, temel kavramlar aracılığıyla ifade ilişkilendirilebilir. Demirli, ayrıca, bu teorik yaklaşımın şiir ile arasındaki farklılığa dikkat çekmekte ve şiir ile teorik yapı arasındaki gerilimi kısa bir açıklama ile vurgulamaktadır:

İslâm felsefe geleneğinde teşekkül eden şiir anlatımına dönük eleştirileri hatırlamak gerekir. Dâvûd-i Kayserî, Konevî'nin yaptığı tarzda tasavvufu bir metafizik anlayışla inşa etmeye çalışırken, "*Tasavvufu böyle bir tarzda ele almazsak, sûfilerin bilgileri, şiirsel tahayyüller ve indi yorumlar diye eleştirilir*" der. Bu çekince gerçekte nazarî ekollerin şiire ve manzum anlatıma dönük genel yaklaşımını özetler.¹⁶¹

Bu çerçevede, Yûnus'un şiirlerinde özellikle nesne ve özne bağlamında sergilenen birliğin ve sonrasındaki ayrılığın mahiyeti üzerinde durulabilir. Yûnus Emre, ilk dönem sûfilerindeki hâl merkezli bir dil değil, İbnü'l-Arabî ve takipçilerinde olduğu gibi bir varlık durumundan söz etmektedir ve yaratılış öncesine atıfta bulunmaktadır.¹⁶² Varlık mertebeleri mutlak varlığın belirli mertebelerde taayyün ederek farklı suretlerde görünmesi ve zuhuru fikrine dayanır. Bu yönüyle mertebeler farklı sayılarda tasnif edilmiş olmakla birlikte, ana özellikleri sürekli korunduğu gibi, bütün mertebelerin sadece Hakk'ın mazharı oldukları vurgulanmaktadır. Yûnus'un deyişiyle "*Varlık çün sefer kaldı andan dost bize geldi*"¹⁶³

¹⁶¹ Ekrem Demirli, "Tasavvufun 'Tutarlılık' Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd: Yûnus Emre'de Vahdet-i Vücûd Anlayışının Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme", *İslâm Araştırmaları Dergisi* 21 (2009), 49.

¹⁶² Demirli, "Tasavvufun 'Tutarlılık' Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd", 36.

¹⁶³ T. 271/5. Bu çalışmada, Yûnus Emre'nin şiirleri için temel kaynak olarak Mustafa Tatcı'nın hazırladığı tenkitli "Yûnus Emre Divanı" esas alınmıştır. Tatcı'nın çalışması, Yûnus Emre Divanı üzerine yapılmış en kapsamlı akademik neşriyat olması sebebiyle tercih edilmiştir. Atıflarda sayfa numarası yerine T. Kısaltması ile şiir ve beyit numaralarının kullanılması hem mevcut hem de sonrasında yapılacak yayınlarda şiirlerin takibini kolaylaştırmak

ifadesiyle varlığın tamamının aşama aşama bir sefer izleyerek Dost'tan geldiğini ifade etmektedir.

Varlık mertebeleri düşüncesi, yani kâinatın ve hakîkatin tek ve mutlak bir kaynak'tan başlayarak farklı düzeyler veya aşamalar halinde yapılandığı fikri, insanlık düşüncesinin kadim ve sürekli meşgul olduğu temel konulardan biridir. Bu arayışın bilenen en eski ve sistematik ifadelerinden biri, Antik Yunan felsefesinde Plotinus'un bir'den (mutlak varlık) taşarak akıl (nous), ruh (psyche) ve madde'ye doğru indiği kabul edilen sudûr (emanation) nazariyesiyle şekillenmiştir. Ancak varlığa hiyerarşik bir düzen atfetme ve tekten çokluğa geçişi anlama çabası, Plotinus'tan çok daha gerilere ve farklı coğrafyalara uzanan, insanlığın ortak düşünsel miraslarından biridir. Bu temel problematik, Plotinus'un ardından gelen yüzyıllarda da İslam felsefesinin kurucu isimleri olan Fârâbî ve İbn Sînâ gibi Meşşâî filozoflar tarafından devralınmış, Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde özellikle Thomas Aquinas ta gibi teologlarca farklı veçhelerle yorumlanmış batı düşüncesinde Leibniz, Emile Boutroux, Nicolai Hartmann in gibi filozofların sistemlerinde yeni yorumlarla tekrar tekrar ele alınmıştır.¹⁶⁴ Kısacası, varlık mertebeleri ve Tanrı-âlem ilişkisi, farklı kültür ve zaman dilimlerinde birçok düşünür tarafından incelenmiş, değerlendirilmiş ve sistemleştirilmeye çalışılmış merkezi bir felsefi ve teolojik meseledir. Bu geniş tarihsel ve coğrafi bağlam, İbnü'l-Arabî'nin ve takipçilerinin detaylı bir şekilde sistemleştirdiği varlık mertebeleri nazariyesi ele alınırken, onun hem böylesi köklü bir mirasla nasıl diyalog kurduğunu hem de onu İslam tevhid akidesi ve tasavvufî tecrübe temelinde nasıl özgün bir biçimde yeniden yorumladığı değerlendirilecektir. Şimdi, bu genel çerçeveden sonra, İbnü'l-Arabî'nin sistemleştirdiği şekliyle varlık mertebelerine daha yakından bakılabilir.

İbnü'l-Arabî'nin takipçileri olarak bilinen muhakkik sûfiler, varlık mertebelerinin muhteviyatını yaygın olarak kullanılan hazarât-ı hamse (beş mertebe) üzerinden esas almışlardır. Bu model, onların varlık ve varoluş anlayışlarını şekillendirir. Muhakkiklerin farklı tasniflerini içeren kapsamlı bir çalışma bulmak zor olsa da çeşitli sûfi düşünürleri inceleyen

amacıyla tercih edilmiştir. Ayrıca tezin ek bölümünde Tatcı'nın numaralandırdığı şiirlerin hangi yazma eserlerde olduğunu gösteren bir çalışmada mevcuttur. Çalışmada Tatcı neşri dışında kullanılan diğer Yunus Emre Divanı kaynakları, ilgili bölümlerde ayrıca belirtilecektir.

¹⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. ; Cevdet Kılıç, *Antik Yunan, İslâm ve Batı'da Varlık Ve Mertebeleri Düşüncesi* (Ankara: Fecr Yayınları, 2014).

çalışmalar, her birinin benzersiz bir şekilde yorumladığı varlık mertebeleri hakkındaki fikirleri ortaya koymaktadır.¹⁶⁵

İbnü'l-Arabi'nin varlık mertebeleri anlayışında, beşli tasnifte ahadiyyet, vâhidiyyet, meretebe-i ervâh, meretebe-i misâl, meretebe-i şehâdet başlıkları ile ayırım yapılmaktadır:

Ahadiyyet Mertebesi: Bu meretebe, Zât-ı ahadiyyet veya lâ-taayyün mertebesi olarak kabul edilir. Burada hiçbir taayyün (belirme), kesret (çokluk) veya tezat (zıtlık) yoktur. Bu meretebe, “gayblar gaybı” olarak nitelendirilir ve tamamen bir nûr ve iyilik halidir. Bu nedenle, bu meretebede özne-nesne ayrımı yoktur; her şey mutlak bir birlik halindedir. Buna mûkabil bu isimlendirmeler, tamamen yaratılmışların perspektifimizden, şehâdet âleminden yapılmış olup, yalnızca Mutlak Vücûd'un varlık mertebelerinin ve insan idrakinin ötesindeki yerini işaret etmek amacıyla kullanılan beşerî bir dizi tasvirden ibarettir. Her türlü beşerî tanımlama ve isimlendirmenin sonuç itibarıyla, konuya tam anlamıyla karşılık gelmeyeceği gerçeği de göz ardı edilmemelidir.¹⁶⁶

Bu meretebeyle ilişkin Yûnus'un şiirlerine bakıldığında bir şiirinde Yûnus şöyle demektedir:

*Yogıdı bu bârigâh varıdı ol pâdişâh
Âh bu 'ışk elinden âh derd oldı dermân bana'¹⁶⁷*

Bârigâh, izinle girilen yüce makam, otağ-ı hümayun, sultan sarayı Hakk'ın yüce huzuru mânasındadır. Bargâh-ı elest Hakk'ın yüce huzurunu ifade etmek için, bargâh-ı izzet, bargâh-ı Hak, bargâh-ı ilâhi, bargâh-ı saltanat-penah, bargâh-ı ezeli, bargâh-ı kudret gibi deyimler de kullanılır.¹⁶⁸ Yûnus zamansız mekânsız sadece tek bir tanrının olduğu hatta o tanrıya ilişkin ikincil bir durum denilebilecek huzurun dahi olmadığı tekliği ahadiyyeti tasvir etmektedir. Başka bir beyitte Yûnus “*Yire bünyâd urulmadın yir-gök melâik tolmadın / Levh ü kalem çalınmadın mülk-i yaradandayıdum*”¹⁶⁹, yeryüzü, gökyüzü ve meleklerin yaratılmasından, hatta

¹⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Betül Güner, “Alternatif Bir Merâtibü'l-Vücûd Tasnifi: Sadreddin Konevî ve Molla Fenâri'de İcad Sembollerini”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* XXI/41 (2018), 32-50.

¹⁶⁶ Mahmud Erol Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabi'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd* (Marmara Üniversitesi, Doktora, 1995), 184-185.

¹⁶⁷ T. 12/4.

¹⁶⁸ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2001), 67.

¹⁶⁹ T.169/2. Yûnus Emre'nin bu beyitteki ifadesi, dilin zamanı ve mekânı aşan ilâhi bir ontolojik tecrübeyi aktarmadaki sınırlarına ve bu sınırları aşma çabasına güzel bir örnek sunmaktadır. "Mülk-i yaradan" tamlaması, ilk okuyuşta bir yaratıcı ve O'nun hâkimiyet alanını akla getirerek, ilahî isim ve sıfatların belirginleştiği vahidiyyet mertebesine bir kapı aralıyor gibi okunabildiği gibi beyitin bütüncül yapısına ve tenzihî üslubuna bakıldığında,

levh ve kalemin bile yaratılmasından önce, yani tüm varoluşun başlangıcından evvel, yalnızca Tanrı'nın olduğu bir zamana işaret eder. Benzer bir beyitte şöyledir, “*Evvel kadîmden geldüm yir gök yaradılmazdan / ‘Arş-kürsî levh ü kalem hîç dahî anılmazdan*”¹⁷⁰. Başka bir şiirde “*Bu cihâna gelmedin ma’şûkıla bir idüm / Kul huva’llâh sıfatlu bir bî-nişân nûr idüm*”¹⁷¹ bî-nişân ve nûr olmasıyla tarif edilemez herhangi bir isim ya da sıfatın kullanılmayacağı bir duruma ve ihlas suresinin başlangıcıyla “Ahadiyyet”e kavramsal olarak da işaret etmektedir. Görüldüğü gibi Yûnus vücut mertebeleri çerçevesinde nazari kavramları kullanmasa da mahiyetlerine ilişkin ortak bir anlam ve anlatıma işaret etmektedir.

Vâhidiyyet Mertebesi: Vâhidiyyet Mertebesi, İbnü'l-Arabi'nin varlık anlayışında ahadiyyet'ten sonra gelen ve ilk taayyünün meydana geldiği mertebedir. Ahadiyyet'te tam bir birlik ve belirsizlik varken, vâhidiyyet'te Hakk'ın sıfatları ile tecellî etmeye başlamasıyla bir çeşit çokluk ve farklılık ortaya çıkar. Bu çokluk, Zât'ın kendisinden değil, sıfatları vasıtasıyla tecellî eder. Yani Zât birliğini korurken, sıfatlar çeşitlenir. Bu nedenle vâhidiyyet hem birlik hem de çokluğun bir arada bulunduğu bir mertebe olarak düşünülebilir.¹⁷²

Vâhidiyyet, Hakk'ın sıfatlarıyla tecellî ederek çokluğa açıldığı ilk mertebeyken, hakikat-i Muhammediyye bu tecellînin ilk somut örneği, ilk tezâhürüdür. Vâhidiyyet, hakikat-i Muhammediyye'nin zuhur edeceği zemini, potansiyeli temsil ederken, hakikat-i Muhammediyye somutlaşmış halidir. Başka bir deyişle vâhidiyyet mertebesi, lâ-taayyün mertebesinin zahiri olarak kabul edilirken, lâ-taayyün de bu hakikat-i Muhammediyye'nin batınıdır. Hakikat-i Muhammediyye, İbnü'l-Arabi'ye göre yaratılışın ilk zuhur mertebesidir.¹⁷³ Özetle, vâhidiyyet mertebesinin taayyün ederek kendini gösterdiği yerdir. Bu mertebeye aynı zamanda “ilk akıl”, “ilk nûr”, “ilk gölge”, “velayet-i mutlaka” gibi isimler de verilir. Hz. Muhammed'in (sav) nûrunun ilk yaratıldığı şey olduğu düşüncesi de bu bağlamda ele alınır.¹⁷⁴

farklı bir anlam katmanının belirmesi de muhtemeldir. Yûnus, "Levh ü kalem çalınmadın" dizesiyle, sadece yaratılmışları değil, vahidiyyet mertebesinin kurucu ilkelerini dahi olumsuzlayarak, dilin imkân dairesi içinde daha öteye davet işaret etmektedir. Bu olumsuzlama, "mülk" ve "yaradan" gibi kavramların varlık şartlarını da aşarak, ifadenin anlamını kelimelerin ötesine taşıyor olabilir. Bu açıdan bakıldığında, beyitin, ne bir mülkün ne de "yaratan" vasfının henüz tecellî etmediği, her türlü belirlenimden münezze mutlak Ahadiyyet mertebesine işaret ediyor olması muhtemel görünmektedir. Bu kullanım, esasında tarif edilemez bir makamı, o makamın temel unsurlarını zikrettikten sonra olumsuzlayarak işaret etme şeklinde bir tercih olarak okunabilir.

¹⁷⁰ T.233/1.

¹⁷¹ T. 223/1.

¹⁷² Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabi'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 55.

¹⁷³ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabi'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 246.

¹⁷⁴ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabi'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 233.

Nûr-u Muhammed’i, tüm varlığı potansiyel olarak içinde barındırdığı ve vâhidiyyet’ten sonraki tüm mertebelerin kendisinden neş’et ettiği bir kaynak, bir arketip gibidir.

Dolayısıyla vâhidiyyet mertebesi ile hakikat-i Muhammediyye arasında özsel bir ilişki vardır. vâhidiyyet, Hakk’ın sıfatlarıyla tecellî ederek çokluğa açıldığı ilk mertebeyken, nûr-u muhammed’i bu tecellînin ilk somut örneği, ilk tezâhürüdür. Vâhidiyyet, nûr-u Muhammed’in zuhur edeceği ontolojik yapıyı işaret ederken nûr-u Muhammed de vâhidiyyet’in somutlaşmış halidir. Bu bağlamda bakıldığında belirtilen mertebeye ilişkin Yûnus Emre’nin aşağıdaki şiirleri de ortak bir anlayışa dikkat çekmektedir.

*Evvel kadîmden geldüm yir gök yaradılmazdan
‘Arş-kürsî levh ü kalem hiç dahı anılmazdan*

*Dostıla sohbeteydüm içerü halveteydüm
Âdem niçe nesnedür hiç dahı anılmazdan*

*Yüz bin yigirmi dört bin cânlar cânım içinde
Gizlü Muhammed cânı dahı içerü bizden¹⁷⁵*

*

*Bî-mekânâ bu cihânda menzilüm turagum anda
Sultânâ tâcıla tahtum Hulle vü Burâg’um anda*

...

*Ben bu mülke ta’lîm kıldum hem yidi kez cevân urdum
Muhammed nûrını gördüm bu benüm mekânânda¹⁷⁶*

Arş-kürsî, levh, kalem gibi daha önce belirtilen ikinci taayyün mertebesine ilişkin eş kavramlara referansla, Yûnus bu mefhumların anılmadığı mertebeye işaret ederek “*Gizlü Muhammed cânı dahı içerü bizden*” beytinde, Hz. Peygamberi referans olarak iç içe bir yapının tezâhürünü bildirmektedir. Bir başka deyişle tüm yaradılışın ilk başlangıç noktası devamında bir işlem olarak sonraki aşamalarda muhteviyatını korumaktadır. Tüm varlık için hakikat-i Muhammediyye kavramı ortak bir payda olarak yaratandan, yaratılana geçiş noktası olarak belirginleşmektedir. Başka bir şiirindeki “*Muhammed nûrını gördüm bu benüm mekânânda*”

¹⁷⁵ T. 233/1-2-3

¹⁷⁶ T. 310/1-8

beytinde hem kesret âleminde hem de vahdet âlemindeki bir bağlantı ile nûr-u muhammediye ye dikkat çekerek asli mekânı olarak orayı saymaktadır.

Görüldüğü üzere, incelenen mertebede özne ve nesne arasında tam bir ayrışma söz konusu olmasa da aralarında ileriye dönük sudûr içerisinde süreklilik arz edecek bir bağa işaret vardır. Bu bağlamda, kesret âlemine ait her varlığın ister özne boyutunda ister nesne boyutunda değerlendirilmesi durumunda, önceki ilk beliriş mertebeleri bağlamında özünde hakikat-i Muhammediyye'nin varlığını barındıracağı öngörülebilmektedir. Böylece, varlıkların hem öznel hem de nesnel nitelikleri üzerinden hakikat-i Muhammediyye'nin temel gerçekliğiyle olan bağlantısı, bu mertebede belirgin bir şekilde ortaya konulmaktadır.

Yûnus, yine ilk taayyün ve hatta harf sembolizmi bağlamında ikinci taayyün denilebilecek mertebeye ilişkin varlığın belirlilişini konu aldığı başka bir şiirinde şu şekilde söylemektedir:

*Ol dürr-i yetîmem ki görmedi beni 'ummân
Bir katreyem illâ ki 'ummâna benem 'ummân*

*Gel mevc-i 'acâib gör deryâ-yı nihân gözle
Zî-bahr-i nihâyetsüz katrede olur pinhân*

*Dem urmazıdı Mansûr tevhîd-i Ene'l-Hak'dan
'İşk dârına dost zülfi asmışdı beni 'uryân*

*Bu 'âlem-i kesretde sen Yûsuf u ben Ya'kûb
Ol 'âlem-i vahdetde ne Yûsuf u ne Ken'ân*

*Bunda dimeden Mecnûn Leylâ adını Mevzûn
Ne Leylâ idüim anda ne Mecnûn-ı ser-gerdân*

*Yi-nûn-sîn ulaşmadın cân kuyuya düşmedin
'İşk dadıla mest geldük hem mest giderüz bundan*

Bu cismüm belâsıdur adum Yûnus oldugı

Zâtum sorar olursan sultâna benem sultân¹⁷⁷

“*Ol dürr-i yetîmem ki görmedi beni ‘ummân / Bir katreyem illâ ki ‘ummâna benem ‘ummân*” “*dürr-i yetîm*” ifadesinin genelde insan-ı kâmilî, özelde Hz. Muhammed’i (sav) simgelemesi¹⁷⁸, ilk taayyün mertebesine ve hakikat-ı Muhammediyye mertebesinden sonra olacak ve bütün mahlukat ondan yaratılacaktır düşüncesine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. “Katre ve umman” alegorisi de vahdet ve kesret ilişkisini derinlemesine ele alır. Katre, umman içinde varlığını yitirse de umman aslında katrelerden oluşmaktadır. Katre, ayrı bir isim ve varlık gibi görünse de özünde ummandan ayrı değildir, tıpkı kesretteki varlıkların vücûd’tan ayrı olmaması gibi.

Yûnus’un ve Ahmed Yesevî’nin (ö.1166) eserlerinde, İslami kavramların ve tasavvufî düşüncenin işlenişi hem dilsel özellikler hem de içerik bakımından benzerlikler göstermektedir. Farklı coğrafyalarda ve dönemlerde yaşamış olmalarına karşın, her iki mutasavvıf şairin kullandığı sembolik dil, metaforik anlatım ve işledikleri temel temalar, ortak bir geleneği de işaret etmektedir. Bu çerçevede, aşağıdaki şiirde Ahmed Yesevî’nin varlık mertebeleri bağlamında yaşadığı tecrübeyi anlattığı kavramlar ve metaforlar Yûnus Emre’ninki ile benzerlik arz etmektedir:

*Hâlık’ımnı izlermen tün kün cehân içinde
Tört yanımdın yol indi kevn ü mekân içinde*

*Törtün yettîge yettim tokkuznı güzar ettim
Ondın ikkige keldim çarh-ı keyvân içinde*

*Üçyüzaltmış suv keçtim, törtyüzkırkdört tağ aştım
Vahdet şarâbın içtim tüştüm meydân içinde*

*Çünkü tüştüm meydanga meydannı tola kördüm
Yüzmiñ ârifni sordım barça cevlân içinde*

Gevvas bahrıga kirdim vücûd şehrinî kezdîm

¹⁷⁷ T. 260

¹⁷⁸ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anka Yayınları, 2004), 175; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 112.

Dürni sedefte kördüm gevherni kân içinde

*Arş u Kürsi 'ni kördüm Levh ü Kalem 'ni kördüm
Vücûd şehrini kezdım aytdım bu cân içinde*

*Canrı kördüm canânda ışkın kördüm meydânda
Âşıklarnıñ meydânu cümle bostân içinde*

*Erni kördüm ergeştim istedigimni sordım
Barçası sende dedi kaldım hayrân içinde*

*Hayrân boluban kaldım bîhoş boluban taldım
Özümni derdge saldım taptım dermân içinde*

*Seyr istermi bülbül açılıbdur kızıl gül
Her gülni hâli körme gülni gülzâr içinde*

*Miskin Hâce Ahmed canı hem gevherdir hem kânı
Cümle anıñ mekânı ol lâ-mekân içinde¹⁷⁹*

Ahmed Yesevî'nin şiirine bakıldığında gerek seyr ü sülûk gerekse varlık âlemindeki seyrini anlatmaktadır. Özellikle deniz, damla, dalgıçlık, inci, arş, kalem, levh gibi kavramlar Yûnusun şiirleriyle aynı bağlamda benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir. Yesevî'nin "Yüzmiñ ârifni sordım barça cevlân içinde" beytinde belirttiği gibi, tasavvuf yolunda seyr ü sülûk eden kişilerin mânevî tecrübeleri, zaman ve mekân sınırlarını aşan beynelmilel bir hakîkate işaret etmektedir. Bu minvalde, vahdet-kesret ilişkisi ve vücut mertebeleri gibi tasavvufî düşüncenin temel girift meselelerinin, farklı coğrafyalarda yaşamış sûfîlerin eserlerinde benzer metaforlar, semboller ve anlatım teknikleriyle işlenmesi, bu mânevî tecrübenin ortaklığı ve tasavvufî geleneğin devamlılığını açıkça gözler önüne sermektedir.

¹⁷⁹ Ahmet Yesevî, *Divân-ı Hikmet* (İstanbul: Sağlam Yayınları, 2018), 286 h.63.

Benzer şekilde Şebüsterî'nin (ö.1320) tasavvufî mesnevisinde umman, katre, söz, suret bağlamında Yûnus'ta geçen ve birçok sûfinin de kullandığı kavramların mânalarını izah eder mahiyette benzer açıklamaları görülmektedir:

Birlik bir denizdir ki kanlarla dolu ... o denizden binlerce dalga delicesine coşup durmakta. Varlık bir denizdir, söz de kıyısı. O denizin sedefî harf, incileri gönüldeki bilgi. Her dalgası rivayetlerden, Tanrı buyruklarından, peygamber sözlerinden binlerce iri taneli ve değerli inciler çıkarır. Her an o denizden binlerce dalga kopar da yine bir dalgası eksilmez. Bilgi o ulu denizden meydana gelir, bilgi incisinin sedefî de sestir, harftir. Mânaların bu makama tenezzül edince birer surete bürünmeleri zaruridir.¹⁸⁰ ...Bir bak hele ... denizden kopan bir katre nasıl oldu da bunca şekillere büründü, bunca adla adlandı. Buğu, bulut, yağmur; toprağın ıslaklığı ... nebat, canlı mahlukat, kâmil insan ... Hepsi de önce bir katreydi ... bütün bu varlıklar, o bir katreden meydana geldi. Akıl, nefis, gök, yıldızlar. ... Bütün dünya, önünde de bir katreden ibarettir, sonunda da ... Bunu böyle bil!¹⁸¹

Yûnus'un şiirinde ikinci taayyüne işaret ettiğini düşündüğümüz “*Yi-nûn-sîn ulaşmadın cân kuyuya düşmedin*” beytindeki harfler, cân verilmeden önceki bir aşama da henüz kelime veya isim oluşturacak anlam taşımayan bir yapıyı dile getirmektedir. Sûfilerce, vâhidiyyet mertebesi içerisinde sayılan taayyün-i sâni aşamasının mahiyetine ilişkin harf sembolizmi kullanılmaktadır; zira bu mertebe, İlâhî İlim'de ezeli arketipler (a'yân-ı sâbite) olarak mevcut olan, yaratılışın temelini oluşturan, İlmî suretler hâlinde ikinci taayyün derecesinde zuhur eden ve henüz vücûd kaydına girmemiş hakikatleri barındırır.¹⁸² Molla Fenârî, İbnü'l-Arabî nin bir rubaisinin¹⁸³ şerhinde “hurûfe n âliyât/yüce harfler” tabirini, henüz varlık kazanmamış ve ezeli olan a'yân-ı sâbite olarak yorumlamıştır.¹⁸⁴ A'yân-ı sâbite, varlıkların ilâhi ilimdeki sabit suretleri, yani potansiyel gerçeklikleridir. Bu yoruma göre, harfler, varlığın henüz tezâhür etmemiş, ilâhi ilimde bulunan özlerini temsil etmektedir. Bu anlayıştaki temsile benzer olarak

¹⁸⁰ Mahmûd-ı Şebüsterî, *Gülşen-i Râz*, çev. Abdülbâki Gölpınarlı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 129.

¹⁸¹ Şebüsterî, *Gülşen-i Râz*, 115.

¹⁸² Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 55.

¹⁸³ Bizler henüz söylenmemiş yüce harfler idik / Tepelerin en yüksek zirvesinde asılı / Orada ben benim, biz sen, sen osun, / Her şey ondadır onda öyleyse vâsil olandan sor.

¹⁸⁴ Güreç, “Alternatif Bir Merâtibu'l-Vücûd Tasnifi”, 45.

Yûnus'un kendi ismini oluşturan Yi-nûn-sîn harflerine kelimededen bağımsız yer vermesi a'yân-ı sabiteye ilişkin harf sembolizmine benzerlik arz etmektedir.

Yûnus bir başka şiirindeki bir beytinde “*İlm-i sâbıkdan ilerü dahı Elest belürmedin / Ben ol idüm ol ben idi şimdi niçesi kesile*”¹⁸⁵ elest Bezminin kapsamına girmeden önceki mertebeden söz etmektedir. Yûnus'un burada “ilm-i sâbık” terkihiyle ifade ettiği kavram, geleneksel tasavvuf literatüründe sıklıkla karşılaşılan “ilm-i evvel” veya “a'yân-ı sâbite” ile irtibatlandırılabilir niteliktedir. Zira “sâbık” kelimesinin lugavi anlamı (önce, evvel) göz önüne alındığında, bu terkihin “varlığın ilmi sûretleri” anlamındaki a'yân-ı sâbiteye atıfla, varlığın maddi tezâhüründen önceki sabit ve ezeli ilim mertebesini işaret ettiği söylenebilir. Şiirdeki “ilerü dahı elest” vurgusu ise, bezm-i elest ile temsil edilen ruhlar âleminin (mertebe-i ervâh) ötesindeki daha üst bir bilgi katmanına telmihte bulunmaktadır. Bu durum, Yûnus'un metafizik hiyerarşiyi kendi terminolojik çerçevesinde kademelendirdiğini göstermektedir: İlk “ilm-i sâbık” (sabit ilim/ezeli bilgi), ardından elest Bezmi (ruhların teklif ve ahid mertebesi), nihayetinde ise tecellî ile zuhura gelen varlık mertebeleri göz önünde bulundurulabilir. Ayrıca “ilm-i sâbık”, varlığın ezelden itibaren belirlenmiş, değişmez ve ilâhi bilgiyi yansıtan temel durumunu ifade etmektedir. Beyitte yer alan “*Ben ol idüm ol ben idi şimdi niçesi kesile*” ifadesi ise, sureten kesilen izlenimini veren, aslında bu bağın nasıl kopabileceğine dair retorik bir sorgulama ifadesi içermektedir. Yani, “*Bu bağ nasıl kesilsin ki?*” sorusu ile Yûnus, ezelden beri yazılmış, değişmez olan ilmin akış kanaatini ve ilâhi iradenin sürekliliğini bu beyitte aynı sabite kavramına benzer şekilde vurgulamaktadır.

Mertebe-i Ervâh (Ruhlar Âlemi): Bu mertebe, varlık hiyerarşisinde Taayyün-i Sâni'den sonra gelen mertebedir. Vahidiyyet mertebesinde ilmî ve potansiyel olarak bulunan ilahî hakikatlerin, haricî varlığa büründüğü ilk alandır. Bu âlemin varlıkları, maddi olmayan, mekândan ve zamandan münezze, latif ve basit cevherler olan ruhlardır. Madde ve terkib henüz oluşmadığı için bu âlem, “Âlem-i Emr” (Emir Âlemi) olarak da isimlendirilir. Kendisinden sonra gelen ve bir berzah niteliği taşıyan Âlem-i Misâl'den daha latif ve üstün bir konumdadır. Bu mertebede, vâhidiyyet'teki ayırım daha belirginleşir, ancak henüz tam bir nesnellik kazanmamıştır.

¹⁸⁵ T. 317/7

Ahmet Avni Konuk mertebe-i ervahı, *Fususul - Hikem* şerhinde İzzeddin Kâşânî'nin (ö.1334) söylemiyle açıklamaktadır.¹⁸⁶

Bil ki Hazreti İzzet için en şerefli mevcûd ve en yakın meşhûd, Rûh-u a'zâmdır ki Hak Subhânehu ve Teâlâ, onu kendine nisbet ederek “ruhumdan” ve “ruhumuzdan” lafzıyla sınıflandırmıştır. Âdem-i Kebîr, ilk halife, ilâhî tercüman, varlığın anahtarı, icadın kalemi ve ruhların cenneti hepsi onun isimlerindedir. Varlık oltasına düşen ilk av, onun zatıdır. Kadîm irade, onu kendi isteğinin aksine halk âlemine atadı; varlık âleminin esrar hazinelerinin anahtarlarını ona verdi ve onun onda tasarrufta bulunmasına izin verdi. Ona hayat denizinden büyük bir nehir açtı ki sürekli olarak hayat feyzinden istimdâd ile varlığın cüzlerini feyzlendirsin. İlâhî kelimelerin sûretlerini cem' yerinden yani Zât-ı mukaddesten tefrika mahalline yani halk âlemine ulaştırmakta ve icmal aynından tafsîl ayanına dalgalandırmaktadır. İlâhî keramet ona iki nazar bahşetmiştir Biri ezeli kudretin celâlini müşahedesini için ve ikincisi ebedî hikmetin cemâlinin mülâhazası için.¹⁸⁷

Kâşânî, varlık mertebelerinin başlangıcını ve İlâhî tecellîlerin işleyişini açıklarken Rûh-u A'zâm'ı¹⁸⁸ merkeze alır. Ona göre, mertebe-i ervahın zirvesinde bulunan bu ulvî ruh, Allah Teâlâ tarafından “ruhumdan” ifadesiyle kendisine nispet edilmiştir ve ilk ayrılış olarak halk âlemine yönlendirilmiştir. Rûh-u A'zâm, yaratılış sürecinde, hayat denizinden çıkan dalgalanmalarla İlâhî feyzin tüm varlık âlemine yayılmasını sağlar. Yûnus, “*Hak bir gevher yarattı kendünün kudretinden Nazar kıldı gevhere eridi heybetinden*”¹⁸⁹ beytindeki işaret ettiği gevher, Rûh-u A'zâm'ın özellikleriyle örtüşmektedir.

¹⁸⁶ Muhyiddin İbn Arabî, *Fususul - Hikem Tercüme ve Şerhi 1*, ed. Ahmed Avni Konuk, çev. Selçuk Eraydın vd. (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2017), 28.

¹⁸⁷ İzzeddin Kâşânî, *Misbâhu'l-Hidâye ve Miiftâhu'l-Kifâye : Tasavvufun Ana Esasları*, çev. Hakkı Uygur (İstanbul: Kurtuba Kitap, 2010), 93.

¹⁸⁸ Rubûbiyyeti itibâriyle Zât-ı İlâhî'nin mazharı olan insânî rûhtan ibârettir. Bunun için onun etrâfında hiçbir şey dönemez ve hiçbir tâlib ona vâsıl olmayı taleb edemez. Onun künhünü Allah Teâlâ'dan başka kimse bilemediği gibi bu dileğe de Hak'tan başkası nâil olamaz. Rûh-ı âzam; akl-ı evvel, hakikat-i Muhammediyye, nefis-i vâhide, hakikat-i esmâiyye isimleriyle de bilinir. Bu, Allah'ın ilk yarattığı varlıktır ve onu kendi süreri üzere var kılmıştır. Bu, halife-i ekberdir/en büyük halifedir. Rûh-ı âzam, nûrânî bir cevher olup cevher oluşu zâtî mazhar, nûrânî oluşu ise İlmî mazhardır. Cevheriyyeti itibâriyle ona “nefis-i vâhide”, nûrânîyyeti itibâriyle ise “akl-ı evvel” denilir. Hakk'ın, âlem-i kebîr de denen kâinâta; akl-ı evvel, kalem-i âlâ, nûr, nefis-i külliyye ve levh-i mahfuz gibi mazharlan ve esmâsı olduğu gibi âlem-i sagîr de denen insanda dahî mazharlan ve esmâsı vardır. Bu esmâ ehullâhın istilâhında zuhûrât ve merâtib itibâriyledir. O mazharlar ve esmâ şunlardır: Sır, hafâ, rûh, kalp, rû'(rav'), fuâd, sadr, akıl, nefis; Seyyid Şerif Cürcanî, *Ta'rifat Tasavvuf Istilahları*, çev. Abdülaziz Mecdi Tolun - Abdurrahman Acer (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2014), 95.

¹⁸⁹ T. 249/1.

Kâşânî'ye göre bu ruh, İlâhî kelimelerin vahdetten hâlimden kesret hâline geçişine aracılık eder; bir diğer ifadeyle, Zât-ı Mukaddes'ten halk âlemine ilâhî hikmetin yansımaları taşır. Bu süreç, diğer sûfîlerin sembolik anlatımında da gördüğümüz umman metaforunu kullanarak, tıpkı denizdeki dalgalanmalar gibi İlâhî tecellînin dinamik bir tezâhürü olarak tarif edilmektedir. Ayrıca, Rûh-u A'zâm'ın cemâl ve celâl nazarlarını temâşâ etme özelliği, onun hem İlâhî güzelliğinin rahmetini hem de azamet ve kudretin haşmetini idrak etmesini sağlar.

Bu çerçeveden bakıldığında ilâhî celâl ve cemâl tecellîleri, varlık âlemindeki güzellik, düzen ve hikmeti temsil eden estetik nesnelere surete gelmemiş, varlık âlemine çıkmamış ve yaratılmamış ontolojik başlangıcı olarak görülebilir. Bu tecellîler, Rûh-u A'zâm'ın gözünde tıpkı denizdeki dalgalar gibi dinamik bir süreçle açığa çıkmaya başlamaktadır. Merete-i ervahta tecellîlerin bu dalgalanması, sonraki mertebeler için tecrübe edilecek celâlî ve cemâlî oluşumların başlangıcı mahiyetindedir. Burada Rûh-u A'zâm, bu tecellîleri idrak eden estetik özne olarak, onları halk âleminde görünür kılar bir vasıta gibi düşünülebilir. Diğer yandan ilâhî yaradılıştaki bu mertebeye emr ile taayyün eden nesne mahiyetini de taşımaktadır.

Sonraki aşama, belirişin ruhlarla ilişkilendirildiği “bezm-i elest” mertebesine geçiştir. Sûfîlerce “ezeli misak” olarak bilinen ve Kur'an-ı Kerim'de “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?”¹⁹⁰ hitabıyla ifade edilen elest bezmindeki tecrübe, ilâhî aşkın sarhoşluğuna benzetilmiştir. Sûfîler, bu ezeli anı, ilâhî aşk şarabının insanlığa sunulduğu ve her ruhun bu şaraptan tattığı bir mânevî ziyafet olarak tahayyül etmişlerdir.¹⁹¹ Kadeh ve sarhoşluk teşbihleri, tasavvufî düşüncede yalnızca mutasavvıfın Allah ile vuslata erdiği nihâî hedefi değil, aynı zamanda varlık âleminin başlangıcındaki ilâhî lütfun cemâl ve celâl sıfatlarıyla yayılışını ve ilk tecellîlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu imgeler, yaratılmamış bir başlangıç noktasında ilâhî güzellik ve heybetin (cemâl ve celâl) tecellî edişini betimlemek amacı taşır. Bu minvalde, sarhoşluk; insanın varoluşsal düzlemdeki aşkın ilk deneyimini ve bu deneyimin kökeninde yatan ilâhî hakîkati yorumlamada önemli bir metafor olarak kabul edilir. Dolayısıyla, sarhoşluk ve kadeh imgeleri, ilâhî güzelliğinin (cemâl) ve azametinin (celâl) hem aşkın metafizik başlangıç noktasına ve kaynağına hem de zevk ve tat kavramlarının varoluşsal düzlemdeki ontolojik temeline ışık tutmaktadır.

Yûnusun bu bağlamda söylediği şiirlere bakarsak:

¹⁹⁰ Araf, 7:172

¹⁹¹ Annemarie Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004), 149-150.

*Bezm-i ezel'de pâdişâh elüme sundı bir kadeh
İçeliden kıluram âh bilmezem ki ne belâdur*

*Çün ezelden Yûnus senün 'ışkıla esridi cânun
Dergâhına her dem anun vâlih ü hayrân kala dur¹⁹²*

*

*Çok sorarlar Yûnus'a niçe 'ışk esrükligi
N'itsün ezel Bezminde öyle çalındı kalem¹⁹³*

*

*Dost bakalı yüzüme ben şehi görüp geldüm
Ol yüce yücesine bî-gümân irüp geldüm*

*Esrikliğüme bakma adum delüye takma
Esrikliğüm ezelden 'işreti sürüp geldüm*

*Ezelden bileydüm Elest'de Belâ didüm
Ol kadîmî denizden sil olup akup geldüm¹⁹⁴*

*

*Elest'de bileydük göz açduk "Belî" didük
Yûnus'ıla gayrını kamu birden eyledi¹⁹⁵*

*

Yûnus'ta da bezm-i elesteki ezeli misak, ilâhi aşkın sarhoşluğu ve bu tecrübenin ontolojik temelleriyle sıkı bir bağlantı içinde işlenir. "Bezm-i ezel'de pâdişâh elüme sundı bir kadeh / İçeliden kıluram âh bilmezem ki ne belâdur" beytinde, ezel meclisinde sunulan ilâhi kadehten içmenin, ruhun ezeli bir belaya ve aşkın bir çilesine dönüşümünü "belâ" kelimesinin ikili anlamına atıf yaparak vurgular. Bu ifade ile ilâhi cemâl ve celâl diyalektiğini de gönderme yaptığı düşünülebilir.

"Çün ezelden Yûnus senün 'ışkıla esridi cânun / Dergâhına her dem anun vâlih ü hayrân kala dur" beytinde, ezelden beri süregelen ilâhi aşk sarhoşluğunun insanı hem ilâhi huzur (dergâh) hem de diğer bir anlamda Taptuğun dergâhı'na işaret eden bir ontolojik kökene bağladığı vurgulanır. Bu ifade, dergâhı hem metafizik bir başlangıç mekânı (ezel misakının tecellî alanı) hem de mânevî doğuşun gerçekleştiği tarikat mertebesinin sembolü olarak

¹⁹² T.59/5-6

¹⁹³ T. 202/9.

¹⁹⁴ T. 217/1-2-3.

¹⁹⁵ T.358/11.

yorumlar. Böylece Yûnus'un "hayrân" kalma hali, hem ilâhi cemâlin tecellisi karşısındaki hayretini hem de mürşid dergâhındaki seyr ü sülûk sürecinde deneyimlenen aşkınlığı iç içe geçmiş bir biçimde aktarır. Bu durum, metinde bahsedilen "ilâhi lütfun tecellisi" fikriyle örtüşerek, sarhoşluğun yalnızca bir duygu hali değil, varlığın kökenindeki ilâhi hakîkatin yansıması ile mürşidinin nazarı ile bağlantısı olduğunu da gösterir.

Yûnus, "*Çok sorarlar Yûnus'a niçe 'ışk esrûkligi / N'itsün ezel Bezminde öyle çalındı kalem*" derken, insanın ilâhi aşkla sarhoşluğunun ezeldeki yazgisına işaret eder. Burada, "kalemin çalınması" metaforu, bezm-i elesteki sözleşmenin insanın ontolojik ve mânevî kimliğini belirlediğini de ima eder. Aynı tema, "*Ezelden bileydüm Elest'de Belâ didüm / Ol kadîmî denizden sil olup akup geldüm*" beytinde daha da somutlaşır. Yûnus, burada ezeldeki "Belâ" sözünü tasdik edişini ve kadim bir denizden (ilâhi kaynaktan) süzülüp varlık âlemine gelişini, başlangıçtan beri bildiğini ve bunun farkındalığını belirtmektedir.

"*Dost bakalı yüzüme ben şehi görüp geldüm / Ol yüce yücesine bî-gümân irüp geldüm*" ve "*Esrikliğüme bakma adum delüye takma / Esrikliğüm ezelden işreti sürüp geldüm*" beyitlerinde ise şairin ezeli sarhoşluğu, insanın ilâhi hakîkate ulaşma sürecindeki ruhsal dönüşümün bir parçası olarak ele alınır. Bu ifadelerdeki "ezelden sürüp gelme" vurgusu, metinde dile getirilen "yaratılmamış başlangıç noktası" fikrini destekler niteliktedir.

"*Elest'de bileydük göz açduk 'Belî' didük / Yûnus'ıla gayrını kamu birden eyledi*" beyti ise, elest misakının hem bireysel hem de kolektif bir tecrübe olduğunu, tüm varlığın ilâhi aşkın birliğinde eridiğini ifade eder. Bu son beyitte Yûnus ayrıca "Yûnus'ıla gayrını" ifadesiyle ilk ayrılma (fark) emarelerinin görülmeye başlandığını da ifade etmiş olmaktadır.

Varlığın, kendisinden farklı bir şey olarak ortaya çıkması bu mertebede ruhlar âleminde başlamaktadır. Bu, yaratılışın ilk aşamasıdır ve varlıkların Allah'ın emir ve hitabına muhatap olduğu yerdir. Nitekim "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" şeklindeki hitap da bu mertebede gerçekleşmiştir. Bu aşamada, Allah'ın Rab oluşu ve kulların O'na bağlılığı netleşir ve Rab ile merbûb bu mertebede ayrılmıştır. Ancak Allah'ın hakiki varlığı, yani zatı, mutlak bir birlik ve teklik içinde bulunmaktadır.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Ahmet Avni Konuğun şerhinden. İbn İbn Arabî, *Tedbîrât-İ İlâhiyye : Tercüme ve Şerhi*, ed. Ahmed Avni Konuk (İstanbul: İz Yayıncılık, ts.), 28.

Bu mertebede gerçekleşen estetik deneyimin doğası ve dünyadaki yansıması üzerine, Dâvûd el-Kayserî'nin *Risâle Fî Ma'Rifeti Muhabbeti'l-Hakîkiyye* adlı eserinin girişinde, konu, sonuçları ve kesret âlemindeki bağlantısıyla tecellîsi özetlenmektedir.

Seçkin kullarının kalplerine tecellî eden, ezellerin Ezeli, Cemâl ve Celâl tecellîleriyle rûhlarını diriltten, parlayan nûrların zuhûruyla akıllarını aydınlatan, perdelenmişlere onları kalın perde kılan, Selsebil içeceğinin kaseleriyle onlara temiz içecek içiren, Zât'ının ve İlâhî huzûrun meclisinde isimleri ve sıfatları kanalıyla Zencebil karışımından gönüllerine lezzet ve neşe dolduran Allah'a hamdolsun! Beşerî suretlerinde zuhûr etmezden önce seçkinler O'nun cemâlinin nûrlarıyla sarhoş idiler ve bu maddî var oluşlarından önce O'nun güzelliğine ve kemâline hayrette kalmışlardı. Böylece Zât'ının cemâlinde şaşkın olmuşlardı ve Zâtî ibâre ile uyandılar. Sonra, taliplerin susuzluğunu gidermek için içtiklerinden bir yudum serptiler ve sâliklerin kalplerini bulduklarıyla doldurdular. Ondan bir yudum içenler dirildi ve bir parıltı bulunanların kalpleri aydınlandı. Nûrları âlemleri nûra fark etti ve sırları ruhlara güzellik kattı. Düşündüklerini nazm ve nesir olarak ifade ettiler; kendilerine zâhir olan şeyleri de ayıklık (sahv) ve sarhoşluk (sekr) olarak gösterdiler.¹⁹⁷

Dâvûd-i Kayserî'nin açıklamasına benzer şekilde Hoca Ahmed Yesevî'de şiirsel olarak şöyle ifade etmektedir:

Elest Hamrın pîr-i mugan toya berdi
İçeberdim miktarımca kuyaberdi
Kul Hâce Ahmed içim taşım küyaberdi
*Tâliblerge dürr ü gevher saçtım dostlar*¹⁹⁸

Mertebe-i Misâl (Misal Âlemi): İslam düşüncesinde “misal âlemi” veya “hayal âlemi,” varlık hiyerarşisinde maddî ve mânevî âlemler arasında köprü işlevi gören, soyut hakîkatlerin somut sûretlere büründüğü bir ara mertebe olarak tanımlanır. İbn Arabî, bu âlemi melekût âlemi ve şehâdet âlemi arasında bir berzah olarak ifade eder.

Melekût âlemi mânalar ve gayb âlemidir. Ona mülk âleminde yükselir. Mülk âlemi nedir? Mülk âlemi şehâdet ve harf âlemidir. Onların arasında berzah âlemi vardır. Berzah âlemi nedir? Berzah âlemi, hayal âlemidir.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Dâvûd-i Kayserî, *Lediünnî İlim ve Hakiki Sevgi: Tahkîku Mâ'i'l-Hayât ve Keşfu Esrârî'z-Zulamât - Risâle Fî Ma'rifeti Muhabbeti'l-Hakîkiyye*, çev. Mehmet Bayrakdar (İstanbul: Kurtuba Kitap, 2009), 59-60.

¹⁹⁸ Hikmet 19.; Yesevî, *Divân-ı Hikmet*, 72.

¹⁹⁹ Muhyiddin İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2007), 60 c.7.

İbn Arabî, bu âlemi “iki deniz arasındaki sınır” mânasında berzah olarak vurgular. Bu âlem, hem Kur’an’da zikredilen “aralarında bir engel vardır; birbirlerine karışmazlar.”²⁰⁰ mânasında hem de ölüm sonrası deneyimlerin mahali olarak işlev görür.²⁰¹ Dâvûd-i Kayserî ise misal âlemini, küllî nefse ait hayalî yetinin mahalli ve ilâhî hazretten gelen a’yân-ı sâbitenin ilk sûretlerinin tezâhür ettiği yer olarak tanımlar. Ona göre bu âlem, duyusal âlemdeki suretlerin kaynağıdır, zira duyulur formlar misalî sûretlerin gölgesidir.²⁰²

Ontolojik olarak misal âlemi, belirsizlik ve zıtlıkların birliği gibi nitelikler taşır. İbn Arabî, bu âlemin hem O’dur, hem O değildir²⁰³ (huve la huve) paradoksunu²⁰⁴ barındırdığını,

²⁰⁰ Rahmân/20.

²⁰¹ William C. Chittick, *Imaginal Worlds: Ibn al-‘Arabî and the Problem of Religious Diversity* (Albany (N.Y.): State university of New York press, 1994), 98.

²⁰² Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü’l-Arabî Istilahâtü’s Sûfiye*, çev. Hasan Şahin vd. (Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 1997), 43.

²⁰³ Konuyla doğrudan bağlantılı olmasa bile özellikle kartezyen düşüncenin ve genel olarak felsefenin temel dayanak noktalarından olan doğanın fiziksel kurallarına ilişkin temellendirmeler bağlamında, düşünce hayatını derinden etkileyen birkaç konuya değinilebilir. İbnü’l-Arabî’nin tasavvufî felsefesinde öne çıkan misal âlemi kavramları ile kuantum fiziğinin sunduğu “hem O hem de O değil” mantığı arasında derin ontolojik ve epistemolojik paralellikler kurulabilir. Bu bağlantı hem metafiziksel bir perspektiften hem de gerçekliğin doğasına dair sorgulamalardan beslenir. 1. Âlem-i Misâl: İbnü’l-Arabî’nin Ontolojik Çerçevesi İbnü’l-Arabî’ye göre âlem-i misâl, maddî âlem ile gaybî âlemi arasında bir ara âlem olarak işlev görür. Bu âlem: Somut ve soyutun birleştiği bir düzlemdir (örn.: Rüyalar, sembolik hakikatler). Zıtlıkların aşıldığı bir alandır: “Hem var hem yok”, “hem sûret hem mâna” gibi ikilikler burada çözümler ya da birbirlerine ilişir. Varlığın birliği (vahdet-i vücûd) ilkesiyle uyumlu olarak, tüm tezâhürlerin hakîkatin teklifi içinde çoğul olarak görüldüğü bir mertebedir. Bu perspektif, kuantum dünyasının “süperpozisyon” ve “belirsizlik” kavramlarıyla ontolojik bir yakınlık taşır. 2. Kuantum Süperpozisyonu ve Âlem-i Misâl’deki “Birleşik Gerçeklik” Kuantum süperpozisyonunda, bir parçacık aynı anda birden fazla durumda bulunabilir (örn.: Hem spin-up hem spin-down). Bu durum, klasik mantığın “ya o ya bu” ikiliğini reddeder. Benzer şekilde, Âlem-i Misâl’de varlıklar hem maddî hem mânevî hem sûret hem hakikat olarak tecellî eder. Ekberî gelenekte, bu durumu “aynı anda iki zıt sıfatı taşıma” (coincidentia oppositorum; cem’u’l-ezdâd, mecma’u’l-ezded) kavramıyla açıklanmaktadır. Örneğin gerek rüyada gerekse bu âlemde ateşin hem yakması hemde selamet olması, bu âlemlerdeki zıtların ikisinde barındırma mantığını yansıtır. Kuantumdaki “hem o hem değil yada hem o hemde o” ile tasavvuftaki “cem’u’l-ezdâd”, ikiliğin aşılması noktasında örtüşür. 3. Dolanıklık ve Vahdet-i Vücûd: Bütünsel Bağlantı Kuantum dolanıklığı, parçacıkların birbirinden bağımsız olmadığını, evrenin temelinde bir bütünsel bağ olduğunu gösterir. İbnü’l-Arabî’nin vahdet-i vücûd (varlığın birliği) doktrini de tüm varlıkların tek bir Hakikat’ten (Hakikatü’l-Hakâik) zuhur ettiğini ve aralarındaki görünür ayrımların yalnızca tecellî farklılıkları olduğunu savunur. Dolanıklığın “yerel olmama” özelliği, bu metafiziksel bütünlük fikriyle uyumludur. Her iki sistem de, gerçekliğin parçalı değil, ilişkisel olduğunu ima eder. 4. Ölçüm ve Tecellî: Gözlemcinin Rolü Kuantum teorisinde ölçüm, dalga fonksiyonunu çökerterek belirsizliği sonlandırır. İbnü’l-Arabî’ye göre ise Hakikat’in tecellîsi, gözlemcinin istidadına, (ârif) marifet seviyesine bağlıdır. Nasıl ki kuantum sisteminde elektronun spin’i gözlemciye göre “belirli” hâle geliyorsa, Âlem-i Misâl’de de bir nesnenin mânası, müşahede edenin kalp aynasının cilâsına göre açığa çıkar. Bu durum, subjektivite ve gerçeklik arasındaki diyalektiği vurgular. Bu özellikle estetik tecrübenin kişide zuhurunda önem arz etmektedir. Kişinin mertebesi esasında gerek sülûk eden insan için olsun gerekse normal bir insanın olsun, günümüz deyimleriyle farkındalık seviyesini, hayatı anlamlandırmasını doğrudan etkilemektedir.

²⁰⁴ İbnü’l-Arabî’nin düşüncesinde, hakîkatin mahiyeti en isabetli şekilde “hayali gerçeklik” mefhumuyla idrak edilebilir. Bu mefhum ne salt bir varlık ne de mutlak bir yokluk ifade eder; bilakis, her iki âlemin hususiyetlerini haiz bir ara durumu işaret eder. Hayali gerçeklik, zati itibarıyla ikili bir yapı arz eder: Bir yandan, mensubu olduğu gerçekliklerle ayniyet taşır; diğer yandan ise onlardan müstakil bir varoluşa sahiptir. Dolayısıyla, hayali bir gerçekliğin izahında, onun hem asıl gerçekliklerle olan irtibatı hem de onlardan ayrılığı tebarüz ettirilmelidir. ; Chittick, *Imaginal Worlds*, 25.

bu nedenle ilâhi tecellîlerin hem tenzih (benzemezlik) hem teşbih (benzerlik) boyutunu dengelediğini belirtir.²⁰⁵ Dâvûd-i Kayserî de benzer şekilde, misal âleminin zâhir ve bâtının birleştiği bir berzah olduğunu ve mütevellit isminin mazharı olarak hizmet ettiğini ekler.²⁰⁶ Bu nitelikler, misal âleminin hem rüyalar ve keşifler gibi bireysel deneyimlerin hem de Hz. Peygamberin miracının gerçekleştiği bir mahal olarak insanların geneli için ortak bir alana dönüştürür.

Bu âlem tasavvufî açıdan, insanın mânevî potansiyeliyle doğrudan bağlantılıdır. İbn Arabî, insan-ı kâmilin (mükemmel insan) bu âlemdeki sonsuz formları kavrayabileceğini belirtir.²⁰⁷ Dâvûd-i Kayserî ise bu düşüncüyü derinleştirerek insan-ı kâmilin hem cismanî âlemdeki sûretleri hem de İlâhî hazrettedeki a'yân-ı sâbiteleri kuşattığını ifade eder. Ona göre insan-ı kâmil, küllî nefsin yetkinliği sayesinde misal âlemindeki tüm mertebeleri içselleştirir ve kutub makamında âlemin sırlarını temsil eder.²⁰⁸ Bu durum, insanın ilâhi isimlerin tecellîlerini taşıma potansiyeline işaret etmektedir.

Ancak insan-ı kâmil dışındaki bireylerin de bu âlemlerle sınırlı etkileşimi mümkündür. İbn Arabî, insanların ontolojik istidat seviyelerine göre sembollerini farklı yorumladığını; aklın tenzih, hayalin ise teşbih ilkesiyle hareket ettiğini belirtir.²⁰⁹ Dâvûd-i Kayserî ise sıradan insanların mukayyet hayal (sınırlı hayal gücü) ve rüyalar aracılığıyla bu âlemin gölgesel tezâhürlerine temas edebileceğini, ancak bu temasın nefsanî eğilimler veya şeytanî vesveselerle çarpıtılabileceğini ekler.²¹⁰ Örneğin, bir rüyadaki “ateş” sembolü, nefsin hırsı nedeniyle yanlış yorumlanabilirken, arifler firaset yeteneğiyle bu sembollerin hakiki anlamını idrak edebilir.

İbnü'l-Arabî'ye göre hayal âlemi, İnsan-ı Kâmil'in hem varlık hem de bilgi düzeyinde kemale eriştiği bir mertebedir. İnsan-ı Kâmil, bu âlem sayesinde Hakk'ın tecellîlerini somutlaştırır, zıtları birleştirir ve vahdet-i vücûd hakikatini temsil eder. Bu nedenle hayal, sadece bir “hayal” değil, hakîkate açılan kapı ve ilâhi sırların anahtarıdır.²¹¹

²⁰⁵ Chittick, *Imaginal Worlds*, 162,167.

²⁰⁶ Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtu's Sûfiye*, 31.

²⁰⁷ Chittick, *Imaginal Worlds*, 148-203.

²⁰⁸ Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtu's Sûfiye*, 41-52.

²⁰⁹ Chittick, *Imaginal Worlds*, 141-168.

²¹⁰ Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtu's Sûfiye*, 43,50.

²¹¹ M. Mustafa Çakmaklıoğlu, “Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö. 638/1240)'ye Göre Hayal ve Düzeyleri”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* IV/10 (2003), 308.

İnsanın hayal gücü, misâl âleminin bir yansıması veya küçük örneği olarak kabul edilir. İbnü'l-Arabî ve Ekberî geleneğe göre, insanda bulunan “sınırlı hayal gücü” (muttasıl hayal), ontolojik olarak dışarıdaki “büyük misâl âlemi”nin (munfasıl hayal) bir izdüşümüdür. Bu, tıpkı bir kanalın denizle veya bir pencerenin ışıkla ilişkisi gibi düşünülür. Misâl âlemi, maddî ve rûhânî âlemler arasında bir “berzah” (ara âlem) olarak işlevi görürken, insanın hayal yetisi de beden ile rûh arasında köprü kurar.²¹² Bu nedenle insanoğlu, istidadı oranında hem misâl âlemine ait özellikler taşır hem de onunla sürekli bir irtibat halindedir.

Sonuç olarak, misal âlemi tasavvufta ve özellikle Ekberi gelenekte hem varlığın yapısal bir mertebesi hem de insanın mânevî seyrinin mahalidir. İnsan-ı kâmil bağlamında, bu âlemin hem ilâhi hem de bireysel mânada ortak bir payda olduğu görülmektedir. İnsan, bu âlem aracılığıyla ilâhi hakikatleri idrak etme yolunda ilerlerken, insan-ı kâmil olma sürecinde nefsanî engellerini aşması ancak İslam'ın çerçevesi içinde, özel bir tasavvufî eğitim yoluyla akıl ve hayal dengesini koruyarak gerçekleştirilebilir.

Bu mertebeye ilişkin Yûnus Emre'nin görüşleri için şiirlerindeki bazı ifadelere dikkat çekilebilir;

*Sûretten gel sıfata yolda safâ bulasın
Hayâllerde kalmagıl yoldan mahrûm kalasın*

*Bu yolda 'acâib çok sen 'acâib anlama
'Acâib anda ola dost yüzini göresin*

*'İşk kuşagın kuşangıl dostun yolını vargıl
Mücâhede çekersen müşâhade idesin²¹³*

Yûnus Emre, bu şiirde hayal âlemine açık bir şekilde yer vermekte ve ruhlar âleminin mazharı olarak kabul edilen hayal âleminin olağanüstü ve hayret verici unsurlar barındırdığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, hayal âleminin, daha üst bir varlık düzeyinin tecellîsi olarak görüldüğünü ve insanın, bu âlemin ötesine geçerek, ezelde Allah'ın cemâlini temâşâ ettiği bezm-i elestteki hakîkate ulaşabileceğini vurgulamaktadır. Bu durum, dost yüzünü görme zevki ve hakiki müşâhede olarak nitelendirilmektedir. Aynı şiiri alternatif bir yorum çerçevesinde ise

²¹² Buşra Arslan Meçin, *Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misâl Âlemi* (Dicle Üniversitesi, Doktora, 2020), 170,184.

²¹³ T. 242/1-2-3

insanın, hayal âleminde belirli ölçüde pay sahibi olduğu, vehim gücünün etkisinden kurtulması ve şehâdet âleminde çaba sarf ederek mânevî mertebelerde ilerlemesi gerektiği şeklinde yorumlanabilir. Yûnus Emre'nin şiiri hem şehâdet mertebesinde hem de hayal âleminde hareketle insanın daha yüksek bir hakikat düzeyine ulaşma imkanına işaret etmektedir.

*Girdüm gönül şehrine taldum anun bahrine
'İşkila seyr iderken iz buldum cân içinde*

*Ol izi ben izledüm sagum solum gözledüm
Çok 'acâibler gördüm yokdur cihân içinde²¹⁴*

Yine Yûnus burada gönül şehrinin ummanı içerisindeki seferi sırasında gördüğü acayıplıklara işaret ederek bu cihan da anlaşılacak gerçekliklere işaret etmektedir. Bu umman içerisinde bir önceki şiirinde de bahsettiği gibi yine aşk tecrübesiyle yol aldığını belirtmektedir.

*Bu bir 'acâyib hâldür bu hâle kimse irmez
'Âlimler da'vî kılur velî degme göz görmez*

*'İlmile hikmetile kimse irmez bu sırra
Bu bir 'acâyib sırdur 'ilme kitâba sığmaz²¹⁵*

Yûnus Emre, bu şiirinde de açıkça görüldüğü gibi, sûfinin deneyimlediği mânevî hallerin büyük bir bölümünün söz veya yazı yoluyla tam olarak ifade edilemediği üst bir seviyeyi vurgulamaktadır. Bu tür hakikatlerin kavranabilmesi için bizzat tecrübe edilmesi gerektiğini ve kitap gibi haricî yöntemlerle tam anlamıyla aktarılamayacağını belirtmektedir. Özellikle "acâyib" kelimesiyle, misal âlemindeki müşahedeler gibi tasavvufî bilgilerin ve bu yolun inceliklerinin anlaşılmasının, idrak edilmesinin son derece güç olduğunu ifade etmekte, bunların ancak doğrudan müşahade edilerek ve bireysel zevk yoluyla tecrübe edilerek kavranabileceğini dile getirmektedir.

*Çıkdum erik talına anda yidüm üzümü
Bostân ıssı kakıyup dir ne yirsün kozumu*

²¹⁴ T. 302/15-16

²¹⁵ T. 110/1-2

*Kerpîç koydum kazgana poyrazıla kaynatdum
Nedür diyü sorana bandum virdüm özini*

*İplik virdüm Çulhâya sarup yumak itmemiş
Becid becid ismarlar gelsün alsun bezini*

*Bir serçenün kanadın kırk kanluya yükletdüm
Çifti dahı çekmedi kaldı şöyle yazılı*

*Bir sinek bir kartalı kaldurup urdı yire
Yalan degül gerçektür ben de gördüm tozını*

*Balık kavaga çıkmış zift turşısın yimege
Leylek koduk togurmuş bak a şunun sözünü*

*Bir küt ile güreşdüm elsüz ayagum aldı
Güreşüp basamadum göyündürdi özümü*

*Kâf Tagı 'ndan bir taşı şöyle atdılar bana
Öylelik yire düşdi bozayazdı yüzümi*

*Gözsüze fısıldadum sagır sözüm işitmiş
Dilsüz çağırıp söyler dilümdeki sözümü*

*Bir öküz bogazladum kakıldum sere kodum
Öküz ıssı geldi eydür bogazladun kazumu*

*Ugruluk yapdum ana bühtân eyledi bana
Bir çerçi geldi eydür kanı aldun gözgümi*

*Tosbagaya ugradum gözsüzsepek yoldaşı
Sordum sefer kancaru Kayserî'ye 'azimi*

*Yûnus bir söz söylemiş hiç bir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter ma 'nî yüzini ²¹⁶*

Yûnus'un yukarıdaki şiiri, misal âlemi çerçevesinden bakıldığında, berzadaki birçok ikiliğin vurgulandığı şeklinde yorumlanabilir. Şiirde geçen olaylar ve imgeler, misal âleminin

²¹⁶ T. 409/1-13

madde ve mâna arasında yer alan hem fiziksel hem de metafizik özelliklere sahip bir âlem olduğu fikrini yansıtmaktadır.

Örneğin, erik dalında üzüm yemesi, kerpiçle kazanın pişirilmesi gibi imgeler, imkansızın mümkün hale geldiği misal âleminin doğasına işaret etmektedir. Bu imgeler, duysal dünyanın kurallarının geçersiz olduğu, aklın sınırlarının aşıldığı bir deneyimi ifade eder. Şiirde geçen sineğin kartalı yere vurması, balığın zift turşusu yemesi gibi olaylar da misal âleminin olağanüstülüğünü vurgular. Bu olaylar, nedensellik ilkesinin işlemediği, imkansızın gerçekleştiği bir âlemi tasvir eder. Yûnus'un şiirinde geçen "*Yalan değil gerçektür ben de gördüm tozını*" gibi ifadeler, misal âleminin gerçekliğine olan inancını yansıtır. Bu ifadeler, misal âleminin sadece bir hayal olmadığını, hakiki bir deneyim alanı olduğunu vurgulamaktadır.

Nihâyetinde, Yûnus'un şiirinde temsiller, görünür olanın ötesine işaret eder. Şiirdeki imgeler ve olaylar, misal âleminin madde ve mâna arasında yer alan hem fiziksel hem de metafizik özelliklere sahip bir âlem olduğu fikrini pekiştirmektedir. Bu âlem, duyularla algılanan dünyanın geçiciliğine karşılık, hakîkatin değişmeyen özünün tezâhür ettiği bir alandır. Yûnus'un bu şiiri, mantık ve aklın yok oluşuyla, misal âleminde yeni bir varoluş ve idrak biçiminin ortaya çıktığını gösterir. Yine benzer başka bir şiirinde de misal âlemi gerçekliğini yansıtan, şehâdet âlemi için geçerli olamayan ama kendi gerçekliğinin gölgesi dünyaya düştüğünde tevil edilerek anlam kazanan öküz, balık, taş, sinek gibi iki âlem için farklı anlamlara işaret etmektedir.

Yırde gökde ol dostun hikmetleri bî-pâyân

Hikmetine talaldan uş beni kâlden kodı

İndi öküzi ol la'in âl ile azdurmaga

Sinek ile Hak Çalap öküzi elden kodı

Öküz taşun üstinde taşı balık götürür

Balık suyun içinde binâsın yilden kodı²¹⁷

Varlık mertebelerinde aşağı inildikçe kesif ve görülür alana, dolayısıyla nesne kavramına yaklaşılmaktadır. Misal âlemi nesneden bağımsız olmayan, nesnenin varoluşundan önceki safhayı içermektedir. Bu iki merhaleyi Yûnus'un en bilindik şiirlerinden olan "Çıktım

²¹⁷ T. 369/2-3-4

erik dalına" mısrasıyla başlayan eserinde görülmektedir. Bu şiir, söz konusu varlık mertebelerini ve misal âlemini anlamlandırmada önemli bir örnek teşkil etmektedir.

“Çıktım erik dalına” şiirinin farklı şerhleri, birden çok farklı yaklaşımı ve çeşitliliği ortaya koymaktadır.²¹⁸ Bu gibi şathiyeler, hayal/misal âlemiyle ve rüyalarla yakından ilişkilidir. Şiirdeki remizler, melekût âlemine, yani rüya âlemine ait semboller olarak yorumlanır. Bu remizlerin anlamları, o makamı yaşayan ve oradan haber getiren kişinin gönlünde gizlidir ve rüya tabirine benzer şekilde çözümlenir.²¹⁹ Nakşbendi Şeyhi Süleyman Köstendilî, halifesi Hâce Bekir Efendi'nin rüyasını yorumlarken²²⁰ Yûnus'un bu şiirinden misaller vererek, rüyaların tabirinde hayallerin yakaza haliyle uyumlu olup olmadığına dikkat çeker. Eğer uyum varsa rüya sadıktır, uyum yoksa ve rüyada coşku ve muhabbet varsa, bu geleceğe dair müjdedir. Muhabbette gevşeme varsa, o rüya ya muhabbetin ortaya çıkacağı zamana dairdir ya da karışık rüyalardandır.²²¹ Dolayısıyla, şathiyelerin yorumunda rüyalar ve hayal âlemi önemli bir rol oynar ve bu yorumlar, mânevî makamların tecrübesine dayanır.

²¹⁸ Yûnus Emre'nin bu şiiri üzerine yapılan şerhler, uzun yıllar boyunca dört temel eserle sınırlı kalmıştır. Bu şerhler, Şeyhzâde, Niyâzî-i Mısrî, Bursalı İsmail Hakkı ve Şeyh Ali Nevrekânî tarafından kaleme alınmıştır. Buna mükabil daha sonraki dönemlerde bu listeye yeni şerhler eklenmiş ve böylece söz konusu şiir üzerine yapılan yorumların sayısı artmıştır. Özellikle İbrahim Hâs, Bekir Sıdkî Efendi ve Şevket Turgut Çulpan tarafından yazılan şerhlerle birlikte, müellifi bilinmeyen iki ayrı şerhin daha literatüre kazandırılması sonucunda, bu meşhur şathiyenin şerh sayısı toplamda dokuza ulaşmıştır. Bu gelişme, şiirin derin anlam katmanlarının ve tasavvufi yorumlarının farklı dönemlerde çeşitli müellifler tarafından ele alınarak açıklanmaya devam ettiğini göstermektedir. Şeyhzâde Muslihiddîn Efendi, şiiri daha çok dize bazında ele alarak her bir dizedeki kelimelerin anlamlarını ve şiirin genel mesajını açıklamaya odaklanırken, Niyâzî Mısrî ise şiirdeki sembollerin ve remizlerin yorumlanması üzerinde durmaktadır. Bekir Sıdkî Visâli ise Yûnus Emre'nin bu şiiri yazmasındaki amacın “ma'nâ yüzünü câhillerden örtmek” olduğunu savunarak şiirin tasavvufî boyutuna vurgu yapmaktadır. Bu farklı yaklaşımlar, şiirin zenginliğini ve çok yönlülüğünü göstermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Tatcı, “Yûnus Emre Şerhleri (Çıktım Erik Dalına Şerhleri)”, *Yunus Emre'nin Vefatının 100. Yıl Dönümü Anısına Uluslararası Türkçenin Anadolu'da Yazı Dili Oluşu Sempozyumu*, (ts.), 485-503.

²¹⁹ Tatcı, “Yûnus Emre Şerhleri (Çıktım Erik Dalına Şerhleri)”, 489.

²²⁰ Şeyh Süleyman Köstendilî, halifesi Hâce Bekir Efendi'nin rüyasını yorumlarken Yûnus Emre'nin “Çıktım Erik Dalına” şiirindeki sembollerini temel alarak tasavvufî remizleri kullanmıştır. Bu yorumlama sürecinde şiirdeki unsurları rüya tabiri ile ilişkilendirir ve mânevî makamların tecrübesine dayanan bir metot izler. İşte Köstendilî'nin verdiği örnekler ve açıklamaları: Erik dalına çıkmak ifadesini Köstendilî, nefsin dikenli yolu ve riya ile ilişkilendirir. Erik dalının dikenli olması, nefsin zorlu mücadelesini; meyvesinin (erik) zahiren çekici ama içinin ekşi olması, riyanın aldatıcılığını temsil eder. Üzüm Yemek: Şiirdeki “üzüm” sembolü, tarikat mertebesini temsil eder. Üzümün kabuğu (kışrı) ile içi (lübbü) karışık olduğu için, bu mertebede riya ile hulûs iç içedir. Bostan Issı ve Kozumu İthamı Bostan Issı (Bahçe Sahibi): Bu figür, ehl-i hakikat olan mürşidi temsil eder. Bahçe sahibinin “kozumu niye yersin?” diye azarlaması, kişinin hakikate ulaşmadan (marifet mertebesine varmadan) cevizi (kozu) yemesini, yani erken bir kemâl iddiasını eleştirir. Ceviz ve diğer meyvelerin anlamı; Cevizin kabuğu dışta, içi (lübbü) içeridedir. Bu, marifet mertebesinin saf samimiyetini simgeler. Ceviz yemek, vahdet-i vücûd tecrübesine işaret eder. Diğer meyveler; kiraz, vişne, kayısı, kabuğu içerde, içi dışarıda olan bu meyveler, riya ile yapılan amellerin semeresidir. Elma, armut; kabuk ve içi karışık olan bu meyveler, riya ile hulûsün iç içe olduğu salih amellerdir; Tatcı, “Yûnus Emre Şerhleri (Çıktım Erik Dalına Şerhleri)”, 494.

²²¹ Tatcı, “Yûnus Emre Şerhleri (Çıktım Erik Dalına Şerhleri)”, 494.

Konuya Estetik özne ve nesne bağlamında bakıldığında zaman misal âleminin, varlık hiyerarşisinde mülk ile melekût âlemleri arasında berzah konumunda işlev gören ontolojik bir ara mertebe olduğu göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu âlem, fiziksel ve metafiziksel nitelikleri bütünleştiren paradoksal bir yapıya sahiptir: Hem cismanî hem ruhanî özellikler taşımasına rağmen ne salt maddi ne de salt mânevî âleme indirgenebilir. Bu ikili doğa, özne-nesne ayrımının belirsizleştiği ve her varlığın hem fail hem münfail konumunda tezâhür ettiği bir ontolojik zemini inşa eder. Ekberî geleneğin bu âlem için “ne şudur ne de bu hem şudur hem de bu” şeklinde tanımladığı berzahî karakter, estetik tecrübenin temelindeki özne-nesne diyalektiğini aşan bütünleşmiş bir varoluş katmanına işaret eder. İnsân-ı kâmil prototipinde somutlaşan bu durum, hayal gücünün fizik yasalarını aşarak metafizikle kurduğu ilişkide, estetik nesnenin aktif özne niteliği kazanmasını dahi mümkün kılar.

Kâşânî'nin işaret ettiği üzere, bu âlemdeki varlıklar iki boyutlu (zâhir-bâtın) bir gerçeklik taşı²²² ki bu durum, estetik tecrübenin hem algılayan hem algılanan olarak çift kutuplu doğasını ontolojik düzlemde temellendirir. Bu durum, özne ve nesne ayrımının müphem bir bütünlük içinde erimesine neden olmaktadır. Zira misâl âlemi, sûretlerin mânaya, mânanın sûrete büründüğü dinamik bir alan olarak telakkî edilmektedir. Nitekim rüyada görülen bir nesnenin hem öznenin mânevî tezâhürü hem de kendinde nesnel bir gerçeklik izlenimi taşıdığı, lâkin bu ikisinin birbirinden ayrışmadığı görülmektedir. Bu çerçeveden, estetik öznenin (idrak eden), aktif hayal gücü aracılığıyla mânaları duyusal kalıplara indirgediği, estetik nesnenin (idrak edilen) ise te'vil yoluyla ilahî hakikatlerin sembolik tezâhürü olarak zuhur ettiği düşünülebilir. Bu süreçte özne ve nesnenin, te'vil ile birleşerek aynı şahitlik düzeyinde bütünleştiği ifade edilebilir. Misal âlemindeki olgular, şehâdet âlemindeki görülen form-madde ikiliğini aşarak latif cisim statüsünde bulunmaktadır. Esasında hem ayan-ı sabitesindeki, orijini hem de hakikat-i Muhammediyye'deki aidiyeti ile Rabb'ı ile bağlantısını devam ettirmektedir. Keza, algının hayal gücü (kuvve-i hayâliyye) ile gerçekleştiği ve bu gücün, akledilir olanı duyusal forma dönüştürerek özne-nesne (ki orijinleri bir) ilişkisini aracısız bir tecrübe düzeyine taşıdığı varsayılabılır.

Sonuç olarak misal âlemi, geleneksel özne-nesne dikotomisini aşan ve estetik hakikati “hem-hem” diyalektiği içinde kuran transandantal bir varlık düzlemi olarak ortaya çıkmaktadır.

²²² Meçin, *Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misâl Âlemi*, 168.

Mertebe-i şehâdet (Şehâdet Âlemi): Bu mertebe, âlem-i şehâdet ile mertebe-i insan'ın toplamından oluşan bir mertebedir. Bu, görünen, maddi dünyanın, yani cisimler âleminin mertebesidir. Bu mertebede, eşya ve nesnelere tam olarak ayrılmış ve nesnel yapı kazanmıştır. Özne ve nesne ayrımı en keskin halini alır. İbnü'l-Arabî'ye göre, “Birlik (vahdet) Hak'tır, çokluk (kesret) halk'tır”, “Birlik Rab'dır, çokluk kullardır”.²²³ Bu ifadeler, varlığın özünde bir birlik olduğunu, çokluğun ise bu birliğin tecellisi olduğunu göstermektedir. Ulûhiyyet, varlığın gizli, iç yüzüne, beşerîyet veya nâsutiyyet ise onun görünen, dış yüzüne tekabül eder.²²⁴ Vahdet ve kesret arasındaki bu ilişki, İbnü'l-Arabî'nin eserlerinde sıklıkla paradoksal ifadelerle dile getirilir. Bu, vahdet dilinde ifade edilen bir şeyin, kesret dilinde farklı bir anlam kazanmasından kaynaklanır.

İbnü'l-Arabî, mertebeler arasında katı sınırlar çizmez. Şehâdet mertebesi, âlem-i ervâh ve âlem-i misâl gibi diğer mertebelerle iç içe geçmiş ve onları örten bir yapıdadır. Bu nedenle, şehâdeti bağımsız bir gerçeklik olarak değil, küllî varlık yapısının bir parçası olarak ele almak gerekir.²²⁵ İnsanın Konumu: Şehâdet mertebesi, insanın cismanî yönünü temsil ederken, insanın hakîkati tüm mertebeleri kuşatan bir bütünlüğe sahiptir. İnsan, “Allah” isminin mazharı olarak şehâdet âlemini de aşan bir konumdadır.²²⁶

Şahâdet âlemi, mutlak vücûdun tezâhürleri olan nesnelere zuhur ettiği alandır. Ancak bu nesnelere, gündelik bilinç düzeyinde “mâhiyet”ler üzerinden sabit ve bağımsız varlıklar olarak algılanır. Bu algı, insan zihninin sınırlılığından kaynaklanır; zira nesnelere gerçekte “vücûd”un farklı tecellileri olduğu idrak edilemez. İbnü'l-Arabî'ye göre, bu sıradan idrak düzeyini aşmak için insanın “küllî bir dönüşüm” yaşaması ve vücûd ile özdeşleşecek bir bilinç seviyesine ulaşması gerekir. Bu, nesnelere “ontolojik özler” olarak değil, vücûdun sürekli değişen tezâhürleri olarak görmeyi gerektirir. Epistemolojik açıdan, şahâdet âlemindeki insan-nesne ilişkisi, özne ve nesne arasındaki ikiliğin aşılmasını zorunlu kılar. Geleneksel algıda özne (insan), nesneyi (eşya) şeklî ve sabit bir “şey” olarak konumlandırır. Oysa Ekberî perspektifte, bu ikilik yapaydır. Vücûd hem öznenin hem de nesnenin temel gerçekliğidir. Dolayısıyla, insanın nesneyi “vücûd”un bir tecellisi olarak idrak etmesi, onu nesneleştirme eğilimini terk etmesine bağlıdır. Bu ancak insanın “vücûd hâline gelmesi” yani kendi varlığını mutlak vücûdla

²²³ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 213.

²²⁴ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 55.

²²⁵ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 200.

²²⁶ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 251.

özdeşleştirmesiyle mümkündür. Bu süreçte, metafizik ile epistemoloji iç içe geçer; zira hakîkatin yapısı, insan zihninin ontolojik durumuyla doğrudan ilişkilidir.²²⁷

İzzeddin Kâşânî'nin vurguladığı üzere, şahâdet âlemi ile gayb âlemi arasındaki “orta makam”, bu ilişkinin dinamik bir boyutunu oluşturur. İnsan, bu makamda hem maddî âleme temas eder hem de gaybdan gelen rahmet feyzlerini alır. Ancak bu, nefsin sıfatlarının arınması ve “yakîn nûru”nun ortaya çıkmasıyla mümkün olur. Örneğin, dünyevî meyillerin terk edilmesi veya Hakk'ın rızıkına tam teslimiyet, insanın nesnelere ilişkisindeki “zulmet”i ortadan kaldırır.²²⁸ Bu arınma süreci, insanın nesnelere “mâhiyet” perspektifinden çıkararak “vücûd”un birer yansıması olarak görmesini sağlar.

İnsanın nesnelere etkileşimi, onların ruhanî yetileri ve misal âlemindeki karşılıkları üzerinden gerçekleşir. Örneğin, bir ağacın fiziksel varlığı, misal âlemindeki ruhani suretiyle bağlantılıdır; insan ise bu ilişkiyi keşf yoluyla idrak edebilir. Ayrıca, nesnelere tesbihi, insanın onları Hakk'ın birer âyeti olarak görmesine dayanır. İnsan-nesne ilişkisinin derinliği, “Vücûd”un birliği ilkesiyle açıklanır. Her nesne, Hakk'ın varlığıyla kaimdir, ancak O'nun aynı değil, gayridir.²²⁹ İnsan, bu ikiliği aşarak nesnelere ardındaki ilâhi sıraları müşahede edebilir. Örneğin, sâlik, mukayyet hayalden mutlak misale geçiş yaptığında, nesnelere Levh-i Mahfuz'daki hakîkatlerine vakıf olur. Bu durum, insanın “şühud” yetisiyle ilişkilidir ve nesnelere salt maddî formlarıyla değil, ilâhi sanatın tecellîleri olarak görmesini sağlar.²³⁰

Özetle, şahâdet âlemindeki insan-nesne ilişkisi, ontolojik bir bütünlük ve epistemolojik bir dönüşüm gerektirir. Nesnelere, mutlak vücûdun geçici ve dinamik tecellîleridir; insan ise bu tecellîleri ancak kendi varlığını vücûdla özdeşleştirdiğinde hakîkatiyle kavrayabilir. Bu idrak, sıradan algının ötesinde bir “aydınlanma” ve nefsin arınmasıyla mümkündür

Şehâdet âleminin “dâire” şeklinde tasvir edilmesi, bu âlemin hem başlangıç hem son olma özelliğini vurgular. Bu âlemin hem inişin tamamlandığı hem de “İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn”²³¹ âyeti gereğince ilâhî kaynağa dönüşün başladığı ortak bir alan olması, varlık mertebeleri ve insanın ontolojik konumu bağlamında ayrı bir önem taşımaktadır. Şehâdet âlemi, vücûdun taayyün mertebelerinin son halkasını teşkil eder ve “mülk” olarak adlandırılan fiziksel

²²⁷ Kılıç, *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*, 117,165.

²²⁸ Kâşânî, *Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye: Tasavvufun Ana Esasları*, 111.

²²⁹ Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtı's Sûfiye*, 8,15.

²³⁰ Dâvûd-i Kayserî, *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtı's Sûfiye*, 44,46.

²³¹ Bakara, 156

âlemdir. Bu âlem, Hakk'ın isim ve sıfatlarının en yoğun (kesif) tecellî düzeyidir. İnsan, “ahsen-i takvîm” (en güzel suret) üzere yaratılmış olmasına rağmen, İlâhi takdir gereği en aşağıya indirilmiştir.²³² Şehâdet âlemi, bu ikili durumun (en güzel yaratılış ve en aşağıda olmak) kesiştiği yerdir: İnsan, burada hem maddî varlığıyla “inişin” son merhalesini temsil ederken hem de mânevî potansiyeli ve halife olma sıfatıyla sıfatlanırsa dönüş sürecini bünyesinde barındırmaktadır.

İnsanın misal âleminden şehâdet âlemine gelişi hem yaratılış unsurlarını hem de bu dünyadaki varlığına ilişkin temel yaklaşımları beraberinde getirmektedir. Bu noktadan sonra Yûnus Emre'nin konuya bakışını, özne ve nesnenin görünür düzeyde izafi ayrılışını ifade eden şehâdet âlemini de kapsayacak doğrultuda, insanın yaratılışı ve mahiyeti çerçevesiyle açıklanacaktır.

3.1. İnsanın Yaratılışı

Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye*²³³ adlı eserinde, yaratılışın özünü teşkil eden toprak, su, ateş ve hava (od, su, toprak, yel) olmak üzere dört unsurun, Pâdişâh'ın hikmetiyle bir araya geldiği belirtilmektedir.²³⁴ Hikmet ve mutlak irade olarak pâdişâh ifadesi Yûnus'un yaratılıştaki temel ontolojik izahına dair düşüncelerini de göstermektedir. Bu iki kavram

²³² Tin, 4

²³³ Eserin “Risâletü'n-Nushiyye” adıyla tanınması, Abdülbaki Gölpınarlı'nın kapsamlı araştırmalarından sonra gerçekleşmiştir. Bu isimlendirme, eserin Fatih nüshasının sonundaki müstensih kaydına dayanmaktadır. Ancak eserin içinde herhangi bir isimlendirme bulunmaması, onun adının zamanla nasıl evrildiğini ve farklı yorumlara açık olduğunu göstermektedir. Eser, bir “sülûknâme” yani bir seyr ü sülûk kitabı olarak tanımlanabilir. Bu tür eserler, tasavvuf yolculuğunda rehberlik eden, mânevî bir yolculuğun nasıl gerçekleştirileceğine dair bilgiler sunan önemli kaynaklardır. Bu nedenle, “Nasihat Risalesi” kavramı yerine “Manâ Yolunun ve Yolcusunun El Kitabı” veya “Yolcuya Öğütler” şeklinde de ifade edilebilir. Eser, H. 707/M.1307-8 yılında mesnevi şeklinde kaleme alınmıştır. Divanından farklı olarak didaktik bir üslupla kaleme alınmıştır. Metin başlangıç bölümüyle beraber farklı nüshalar göz önünde bulundurulursa 600 civarı beyitten oluşmaktadır. Bu alternatif isimlendirmeler, eserin içeriğinin derinliğini ve kapsamını daha iyi yansıtmakta, okuyucuya mânevî bir yolculukta rehberlik etme amacını vurgulamaktadır. Eser, tasavvufun yaratılış, akıl ve bilgi anlayışının anlatıldığı manzum-mensur bir mukaddime ile başlar. Bu mukaddime, okuyucuya tasavvufun temel kavramlarını ve felsefesini sunarak, eserin geri kalan kısmına hazırlık yapar. Ancak bu eser yazmalarda önemli oranda tahrifata uğramıştır. Bu tahrifat, zamanla farklı nüshaların ortaya çıkmasına ve eserin orijinal metninin kaybolmasına yol açmıştır. Konu başlıklarının değiştirilmesi, beyitlerin diğer bir konuyla iç içe girmesi ve karıştırılması, vak'a silsilesinin bozulmasına neden olmuştur. Bu durum, eserin tarihsel süreçte nasıl bir değişim geçirdiğini ve farklı yorumlara açık hale geldiğini göstermektedir. Bazı beyitler, bir yazmada bulunurken diğerinde yer almamakta, bu da eserin farklı kopyaları arasında tutarsızlıklar yaratmaktadır. Ayrıca, bazı beyitlerde cümlelerin bozuk ve anlamın anlaşılabilir hale gelmesi, eserin ezberden yazıya aktarıldığı intibahı uyandırmaktadır. Dolayısıyla, “Risâletü'n-Nushiyye” sadece bir tasavvuf eseri değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir miras olarak da büyük bir öneme sahiptir. Ayrıntılı bilgi için bkz; Mustafa Tatcı, “Yûnus Emre'den Yolcuya Öğütler Risâletü'n-Nushiyye”, *Türk Ekini* 4 (01 Aralık 2019), 6-25. Eserin başında kısa bir mesnevi sonrasında akla ve bilgiye ayrılan mensur bölüm, devamında tekrar mesnevi olarak devam etmektedir. Akla ve bilgiye ilişkin bölümün ise genel üslubun dışına çıkarak mensur şekilde yazılmış olması, gerek akıl ve gerekse düşüncenin düz metinle biçimsel bir ilişkisine gönderme olabileceği kanaatini bizde uyandırmaktadır.

²³⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, ed. Umay Günay - Osman Horata (Ankara: Akçağ, 2019), 106.

etrafında örülen semantik ağ hem yaratılışın metafizik temellerini hem de ontolojik hiyerarşinin epistemolojik çerçevesini belirleyen bir sistem inşa eder. Padişah kavramı, mutlak otorite ve mülkiyet mefhumlarıyla tecellî eden ilahî kudretin tezâhürünü ifade ederken; hikmet, bu kudretin eşyaya nüfuz eden bilgisel ve amaçsal boyutunu temsil etmektedir. Bu iki kavramın ilişkisi, varlık düzleminde ilim, otorite, irade, kudret, heybet, nizam, mülkiyet, adalet, lütuf ve ihsan gibi birçok başka kavramlara da kapı aralamaktadır. Neticede yaratılış, hikmetin rehberliğinde padişah kavramının tüm bu sıfatları kuşatan tecellî mertebelerinin yapısal bir zeminine dönüşür. Tasavvufun yaradılışa ilişkin temelini teşkil eden esmâ-i hüsnâ anlayışı, varlık ve oluşun mahiyetini ilahî isimlerin tecellîleri üzerinden açıklayan kapsayıcı bir paradigma sunar. Bu bağlamda “padişah” ve “hikmet” kavramları, Hakîm, Melik, Adl, Kavî, Cebbâr gibi ilahî isimlerin kâinattaki tezâhürlerini sistemleştiren birer yapıtaşısı olarak işlev görür. Bu tecellîler, varlık hiyerarşisinin her basamağında, ilahî isimlerin müteakib ilişkileri çerçevesinde anlam kazanır. Neticede yaratılış, esmânın birbiriyle irtibatlı tecellî mertebelerinden müteşekkil dinamik bir sistem olarak zuhur eder ki, bu sistemin idraki, insanın metafizik hakikatlerle ilişki kurma şeklinin zeminini oluşturur.

ALLAH'TAN GELEN UNSURLAR VE ÖZELLİKLERİ ²³⁵			
UNSUR	KAYNAĞI	DUYGUSAL ÖZELLİKLER	AHİRETTEKİ YERİ
RUH/CÂN	Allah'ın Emri	İzzet, Vahdet, Birlik, Haya, Âdâb-ı Hâl	HAZRET (Allah'ın Huzuru)
TOPRAK	Allah'ın Nûru	Sabır, İyi Huy, Tevekkül, Yücelik	CENNET
SU	Allah'ın Hayatı	Temizlik, Cömertlik, İyilik, Vuslat	
HAVA	Allah'ın Heybeti	Yalan, Riya, Acelecilik, Nefs	CEHENNEM
ATEŞ	Allah'ın Gazabı	Şehvet, Kibir, Aç gözlülük, Haset	

Toprak ve suyun birleşimiyle Hz. Âdem'in yaratılması, ardından yel ile kurutulması ve ateş ile ısıtılması, insanın varoluş sürecini simgeler. Toprak ve su birleşimi sonrası bu süreçte cânın vücûda girmesi ve vücûdun, canı sevindirmesi, yaratılışın ilâhi bir düzen, tertil ve merâtib içinde gerçekleştiğini gösterir. Bu unsurlar, yalnızca bedenın fiziksel yapısını değil, aynı zamanda duygusal yapısını da belirleyen temel kaynaklar olarak ele alınır.²³⁶ Metinde, her unsurun insana farklı sıfatlar kazandırdığı vurgulanır: Toprak ve su, sabır, tevekkül, temizlik ve

²³⁵ Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye* adlı eserindeki anlatımları doğrultusunda hazırlanmıştır.

²³⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 106,108.

cömertlik gibi erdemleri temsil ederken; hava ve ateş, kibir, şehvet, açgözlülük gibi nefsanî tutkuların kaynağı olarak gösterilir. Bu yaklaşım, insanın mânevî çatışmalarını doğanın temel elementleriyle ilişkilendirerek, insanın hem zahir hem de batın varlığının evrenle organik bir bağ içinde olduğunu ortaya koyar.

Dört unsurun rolü, esasında kesif dünyanın ve beşerî tüm yaratılışın temelini oluşturur.²³⁷ Doğadaki her varlık, bu unsurların belirli kombinasyonlarından meydana gelir ve bu durum, insanla doğa arasında ontolojik bir süreklilik kurar. Hatta Yûnus bu unsurların ahiretle irtibatını kurarak, toprak ve suyu cennetle; ateş ve havayı cehennemle ilişkilendirerek, ahiret tasavvurunda da bu unsurların etkisini belirtir.²³⁸ Bu bağlamda, unsurlar yalnızca dünyevi varoluşun değil, metafizik bütüncül bir gerçekliğin de temel taşlarıdır. Metinde, “Padişah’ın hikmeti” olarak nitelenen yaratılış sürecinde, her unsurun ilâhî bir kaynaktan zuhur ettiği belirtilir. Toprak, Allah’ın “nûr”undan; su, O’nun “hayat”ından; hava, “heybet”inden; ateş ise “hışm”ından (gazabından) sudûr etmiştir.²³⁹ Bu unsurlar aynı zamanda insanda farklı huyları temsil eder: Toprak, sabır ve tevekkül gibi erdemleri; su, cömertlik ve saflığı; ateş, şehvet ve kibri; hava ise yalan ve riyayı sembolize eder.

“Cân”, emr âleminde gelen ve ilâhî nefha ile vücûda yerleşen bir cevher olarak, ontolojik hiyerarşide diğer unsurlardan üstün konumlandırılır. Zira ruh, maddi beden sınırlarını aşarak ilâhî cemâle intikal etme kabiliyetini taşır. Bu durum, Kur’an’da “emr âlemine ait”²⁴⁰ olduğu belirtilen ruhun ezeli ve ebedî niteliğiyle örtüşür. Nitekim Yûnus’un “*Tutulmadı Yûnus cânı geçdi Tamu’dan Uçmak’dan / Yola düşüp dosta gider gine aslın ulaşmaga*” beyti, cânın ne Cennet’te ne de Cehennem’de kalıcı olmadığını, asıl menzilin ilâhî kaynağa dönüş olduğunu vurgular.

Nihayetinde, Yûnus’un ahiret tasavvurunda dört unsurun Cennet-Cehennem ikiliğiyle irtibatlandırılması, cânın ise doğrudan ilâhî cemâle intikal ile ilişkilendirilmesi, ontolojik hiyerarşide ruhun üstün konumu ve emr âleminde gelmesini belirtmektedir. Toprak ve su ile gelen sıfatların Cennet’e, ateş ve yelin Cehennem’e delalet etmesine karşın, cânın ebedî kavuşma ile neticelenen mânevî bir geri dönüş sürecini mümkün kıldığı vurgulanmaktadır.

²³⁷ Kuran-ı Kerim’de de bu unsurlara Hz. Adem’in yaratılışı ve yaratılıştaki düzene dair işaretler mevcuttur: Toprak: A’râf, 20:55 Hicr, 15:26 Su: Enbiyâ, 21:30 Fâtır, 35:27 Hava (Rüzgar): A’râf, 7:57 Rûm, 30:48 Ateş: Hicr, 15:27 Bakara, 2:24.

²³⁸ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 110.

²³⁹ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 110.

²⁴⁰ İsrâ / 85.

Aynı konuya Yûnus *Divan*'ında da yer vermektedir;

*Tutulmadı Yûnus cânı geçdi Tamu'dan Uçmak'dan
Yola düşüp dosta gider gine aslın ulaşmaga*²⁴¹

*

*İş bu tenün tertîbi od u toprak yil u su
Yûnus sen gör özünü suda toprakda mısın*²⁴²

*

*Bu vücûdun ser-mâyesi od u su toprak u yildür
Her biri aslına gider gâfil olmak nendür senün*²⁴³

Ayrıca Kur'an'daki şeytanın secde etmeyişiine de atıfta bulunan Yûnus aşağıdaki şiirde şeytanında insanın aslını dört unsurdan olduğunu zannederek şeytanın kendisini üstün görmesine telmihte bulunarak, bu gevherin batın şekilde insana serverlik vasfı kazandırdığını söyler. Şeytan, insanın zâhirine takılıp bânındaki “gevher”i, yani ilâhî nefhadan gelen ruhu idrak edememiştir. Oysa insan, bu bânını cevher sayesinde halifelik vasfını almıştır.

*Çalap Âdem cismini toprakdan var eyledi
Şeytân geldi Âdem'e tapmaga 'âr eyledi*

*Eydür ben oddan nûrdan ol bir avuç toprakdan
Bilmedi kim Âdem'ün için gevher eyledi*

*Zâhir gördi Âdem'ün bânına bakmadı
Bilmedi kim Âdem'i halka server eyledi*²⁴⁴

Doğadaki tüm varlıklar bu dört unsurla ilişkilidir, ancak görüldüğü gibi insan, “cân” (ruh) kavramı ile bu unsurlara farklılaşan ve aşkın bir boyut kazanır. Cân, Allah'ın “vahdet” ve “izzet” gibi ulvî sıfatlarını taşıyarak insanı ilâhî marifete yönlendirir. Ahiret bağlamında, toprak ve su ile gelen erdemler (cömertlik, sabır) cennete; ateş ve hava ile gelen kötü huylar (kibir, haset) cehenneme götürür.

²⁴¹ T. 1/11

²⁴² T. 252/6

²⁴³ T. 148/4

²⁴⁴ T. 356/1-3

Özetle tüm bu unsurlar, Allah'ın isim ve sıfatlarının tecellisidir. Cennet, O'nun "fazl" (lütuf) ışığından; Cehennem ise "adalet" nûrundan zuhur eder. Dolayısıyla, yaratılmışların Tanrı ile bağı, bu unsurların ilâhî kaynaklı oluşu ve insanın bu unsurları hangi niyetle kullandığıyla şekillenir. Nihâî hedef, "cân" ile gelen îman (hakka'l-yakîn) seviyesine ulaşarak Allah'ın cemâline vasıl olmaktır. Cân (ruh) mefhumundan hareketle, dört unsurdan farklı olarak beşinci varlık katmanı vurgulanmaktadır. Yûnus, insandaki ilâhî unsurları, cân üzerinden izah ederek maddî unsurların aracılığına ihtiyaç duymaksızın Tanrı ile doğrudan irtibatın imkânına işaret etmektedir. Cânın taşıdığı izzet, vahdet, haya ve âdâb-ı hâl gibi sıfatlar, maddî vasıtaları aşan bir metafizik derinlik barındırmaktadır. Bu cihetten bakıldığında, diğer unsurlara nazaran cânın uhrevî kurtuluş ve cemâle vasıl olma konusunda merkezî bir mahiyet arz ettiği görülmektedir.

3.1.1. Akıl

Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye* adlı eserinde "akıl" kavramı hem epistemolojik hem de ontolojik boyutlarıyla derin bir tasavvufî çerçevede ele alınır. Epistemolojik açıdan akıl, üç temel kategoriye ayrılır: "akl-ı ma'âş" (dünyevî düzeni kavrayan akıl), "akl-ı ma'âd" (âhîret ahvâlini idrak eden akıl) ve "akl-ı küllî" (Allah'ın marifetini bilen küllî akıl)²⁴⁵. Bu sınıflandırma, insanın bilgi edinme sürecini hiyerarşik bir yapıda sunar. "Akl-ı küllî", mutlak hakîkate ulaşma yetisine sahipken; "akl-ı ma'âd" ve "akl-ı ma'âş", sınırlı bir perspektifle sadece cüz'î gerçeklikleri kavrayabilir. Tasavvuf geleneğinde, kıyas ve mantıkla sınırlı kalan bu son iki akıl türünün, ilahî hakikatleri idrakte bütünü kavrama konusunda yetersiz kaldığı düşünülebilir.

Risâletü'n-Nushiyye'de alegorik olarak anlatılan akıl, insanın nefsî arzularla mücadelesinde merkezî bir rol üstlenen ve ilâhî kaynaklı bir rehber olarak tasvir edilir. Akıl, Allah'ın ezeli nûrundan yaratılmış olup, nefsin temsil ettiği dünyevî tutkulara (tamâ, öfke, haset) karşı insanı hakîkate yönlendiren metafizik bir vasıta²⁴⁶. Nitekim metinde, nefsin askerlerinin (tamâ, öfke) gönül mülkünü işgal etmesi üzerine kanâat²⁴⁷ ve sabır gibi erdemlerle birleşen aklın, bu karanlık güçlere karşı verdiği mücadele epik bir üslupla anlatılır. Akıl, bu mücadelede nefsin zindanına düşen insanı kurtarıırken, kanâat'in "Burak ata binen ve yeşil

²⁴⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 108.

²⁴⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 108.

²⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. ; Oğuz Çetin, "Yûnus Emre'de Kişiliğin Değişimi ve Dönüşümü Aşamasında Tamah ve Kanâat", *Sufiyye* 14 (30 Haziran 2023), 279-308.

âlemler taşıyan” sembolik temsiliyle ilâhî bir yardım olarak zuhur eder.²⁴⁸ Buna mûkabil aklın zaafı, sadece “akl-ı ma’âş” (pratik akıl) seviyesinde kalıp dünyevî sınırlara hapsolmasıdır; bu durumda nefsin öfke ve tamâ gibi askerlerine karşı ancak erdemlerle desteklendiğinde galip gelebilir.

Eser’de akıl, nefsin ve onun askerleri olan kötü hasletlerle mücadelede hem bir rehber hem de bir uyarıcı olarak işlev görür. Akıl, özellikle kibir gibi nefsânî zaafiyetler karşısında “habercilik” ve “casusluk” gibi sembolik roller üstlenerek insanı uyarmakla yükümlüdür. Örneğin, kibir, ateş unsuruyla ilişkilendirilen ve insanı Hakk’ın cemâlinden uzaklaştıran bir haslet olarak tanımlanır. Akıl, bu tür tehlikeleri önceden sezip insanı ikaz eder; nefsin gurur ve benlik duvarlarını yıkmak için “kanâat” ve “haya” gibi erdemlerle iş birliği yapar. Ancak bu mücadelede aklın “habercilik” rolü, sadece tehlikenin varlığını bildirmekle sınırlı değildir. Aynı zamanda, kibrin insanı nasıl “kendini beğenmişlik zindanına” hapsettiğini göstererek, onu “tevazu” ile dengelemeye çağırır.²⁴⁹

Akl-ı ma’âşise bu mücadelede sınırlı bir konumdadır. Zira dünyevî meseleleri kavramakta yetkin olsa da nefsin derin tuzaklarını ve ilâhî hakikatleri idrak etmekte yetersiz kalır. Örneğin, kibrin insanı nasıl “kendini şerh etme” yetisinden mahrum bıraktığını tam olarak göremeyebilir. Bu noktada, akl-ı ma’âşın sınırlarını aşmak için “akl-ı küllî”ye (bütüncül akıl) ve “cân” ile gelen “vahdet” (birlik) bilgisine ihtiyaç duyulur. Nitekim metinde, aklın kibre karşı verdiği mücadelede “casusluk” misyonu, nefsin gizli tuzaklarını deşifre etme çabası olarak yorumlanabilir. Akıl, bu süreçte nefsin askerlerini (kibir, tamâ) izler, onların gönül mülküne sızma planlarını boşa çıkarır ve insanı “hazîne”ye ulaşmaya teşvik eder.²⁵⁰

Akıl, özellikle öfke gibi nefsânî bir zaaf karşısında insanı uyarmakla görevlidir. Metinde öfke, “sanğı ve asasıyla dolaşan, ot bitmeyen bir diyarın hâkimi” olarak resmedilir; onun varlığı imanı zayıflatır, küfrü besler ve insanı Hakk’ın cemâlinden uzaklaştırır.²⁵¹ Akıl, bu tür nefsânî tuzaklara karşı insanı “doğruluk delili” ile aydınlatır ve gıybet, kin gibi ahlakî yaraları temizlemeye çalışır. Nihâî hedefi ise insanı “iman nûru” ile şeytanî vesveselerden arındırarak Allah’ın cemâline ulaştırmaktır. Bu bağlamda akıl, nefsin karanlığına karşı bir meşale, Hakk’a giden yolda ise bir kılavuz olarak işlev görür. Ancak Yûnus Emre’nin vurguladığı üzere, aklın

²⁴⁸ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 112.

²⁴⁹ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 124,1624,136.

²⁵⁰ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 38-42.

²⁵¹ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 135.

bu işlevi yerine getirebilmesi için insanın “kendini şerh edip” (anlayıp) özeleştirilmesi yapması ve “doğruluk çirasını yakması” şarttır. Bu da gösterir ki akıl, ancak insanın mânevî arınma sürecine aktif katılımıyla hakîkate hizmet edebilen dinamik bir araçtır.²⁵²

Akıl ve gönül arasındaki uyum, insanın bâtinî ve zâhirî çelişkilerini aşmasının temel şartıdır. “*Eger ‘akıl başdayısa gönülde ol tuşdayısa / İki bir işdeyse düşman bana kâr eylemez*”²⁵³ beyti, aklın ve gönlün birlikte hareket ettiği bir bilinç halinin koruyucu ve bütünleştirici gücünü ortaya koyar. Ancak bu birlik, salt rasyonel bir zeminde değil, aşkın rehberliğinde gerçekleşir. “*Akıl gide hayrân ola dünyede ser-gerdân ola*”²⁵⁴ dizisinde olduğu gibi, aşk, akli hayrete düşürerek onu dönüştürür ve insanı hakîkatin kaynağına yöneltir.

Nefs ve öfke gibi beşerî zaafılar, aklın işlevsizleşmesine yol açan temel engeller olarak tasvir edilir. “*Akıl gitdi buşu geldi ‘akl evini buşu aldı*”²⁵⁵ beyti, öfkenin (buşu) akli ele geçirmesini ve insanı çıkmaza sürüklemesini anlatır. Yûnus’a göre, nefsin hâkimiyeti veya dünyevi tamah, aklın özgürleşmesini engelleyen unsurlardır. Bu nedenle, aklın “vücûdun şahı” olarak kalması, ancak nefsin dizginlenmesiyle mümkündür.²⁵⁶

Yûnus’un *Divan*’ında ise özellikle akıl ve aşk arasındaki gerilim, insanın ilâhi hakîkatle kurduğu ilişkinin sınırlarını belirler. Örneğin, aşkın akıl üzerindeki dönüştürücü etkisi, “*ışk kadehinden bir zerre içen*” kişinin ne aklının ne de ayıltıcı bir humarın kalması²⁵⁷ veya aşk şarabını tatmayanın gerçek akli bilemeyeceği²⁵⁸ şeklinde ifade edilir. Burada akıl, beşerî sınırları aşamayan bir araçken, aşk, insanı hakîkatin zevkine ulaştıran bir mecra olarak yüceltilir. Zevk bahsinde aklın hükmü sarhoşluk nedeniyle kalkmaktadır. Özellikle akıl merkezli yaklaşımlar için bu durum her zaman şerhe ihtiyaç duymaktadır, çünkü Yûnus’da her daim aklın sınırları dışına zevk yoluyla çıkılabilmektedir. Aklın sınırlılığı ve hakîkati kavramadaki yetersizliği, Yûnus’un ontolojik perspektifinin merkezinde yer alır. “*Bilmesi bunun zevk durur ‘aklıla fehm irmez ana*”²⁵⁹ beytinde, ilâhi sınırların ancak zevk yoluyla idrak edilebileceği, aklın ise bu idrake erişemeyeceği vurgulanır. Benzer şekilde, “*Bu göz gördüğü*

²⁵² Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 192-196.

²⁵³ T. 112/1.

²⁵⁴ T. 372/7.

²⁵⁵ T. 413/7.

²⁵⁶ T. 413/1-13.

²⁵⁷ T. 26/1.

²⁵⁸ T. 325/1.

²⁵⁹ T. 14/1-2.

*degül bu 'akl irdügi degül'*²⁶⁰ mısrası, duyuların ve aklın ötesinde bir basiretin gerekliliğine işaret eder. “*Nefsünün varlığını 'akl-ı külle ulaştırur'*”²⁶¹ beytindeki şekliyle, insanın nefsinin aşkın bir akla (akl-ı kül) ulaştırmasıyla cevhere varabileceğini ve yoklukta cevheri bulabileceğini vurgular, çünkü cüz’i akıl, ancak külli akılla bütünleştiğinde varlığın özünü nüfuz edebilir. Burada bir başka dikkat çekici ifade “ulaştırur” ifadesidir ki, pasif bir bekleyişten ziyade aktif bir çaba, sürekli bir gayret ve özveri gerektirdiğini göstermektedir. Bu kelime, insanın kendi nefsinin dönüştürme sürecinde iradesini kullanarak bilinçli bir şekilde hareket etmesi gerektiğine işaret eder. Akl-ı kül, bir mânada kişiyi “akl-ı selime” yani doğru, sağduyulu ve dengeli akılla buluşturacaktır. Bu süreç, sadece aklî bir kavrayışa değil, aynı zamanda ruhsal bir yükselişe de işaret etmektedir.

Nihâyetinde, Yûnus Emre’nin beyitlerinde akıl, aşkın hakîkati kavramada ancak belirli bir role sahiptir. İnsan, aklını külli akılla bütünleştirip nefsinin aştığında, gönül gözüyle²⁶² hakîkati müşahade edebilir. Bu süreçte aşk hem akli dönüştüren hem de insanı varlığın birliğine²⁶³ ulaştıran bir kuvvet olarak öne çıkar. Yûnus’un şiirleri, bu metafizik yolculuğun ancak akıl, gönül ve aşk arasındaki dengeli bir diyalektikle tamamlanabileceğini gösterir.

3.1.2. Beden

Yûnus Emre’nin eserlerinde beden, maddi ve mânevî boyutlarıyla çok katmanlı bir sembol olarak ele alınır. Bu yaklaşım, insanın varoluşunu fiziksel form ile ebedi bir ruh arasındaki ilişki üzerinden açıklayan düşünce çerçevesinde işlenir. Beden, dünyevi arzuların ve ilâhi hakîkatin kesiştiği bir sahne olarak sunulurken, insanın seyr ü sülûk ve aşk yoluyla kemal erme sürecinin temel aracı haline gelir. Bu bağlamda, beden oluşumu, işlevi ve anlamı, Yûnus’da toprak, su, hava, ateş gibi temel unsurlar ile ruhun (cân) birleşimine dayandırılır. Ancak beden, yalnızca elementlerin bileşiminden ibaret değildir; ona cân veren ve ilâhi nûr ile temas kuran ruh, bedeni bir çeşit araç olarak tanımlayarak maddi varlığın geçiciliğini vurgular.²⁶⁴ Bu perspektifte beden, ruhun dünyadaki menzili, yani ilâhi yolculukta kullanılan geçici bir konaktır.

²⁶⁰ T. 135/1.

²⁶¹ T. 119/1.

²⁶² T. 349/5

²⁶³ T. 151/8.

²⁶⁴ T. 34/1, 261/5.

Bedenin geçiciliği, onun toprakla olan ilişkisiyle daha da somutlaştırılır. Ölüm sonrası bedenini toprağa dönüşüyle tasvir edilirken, ruhun ölümsüzlüğüne vurgu yapılır: “*Ten fânîdür cân ölmez*”²⁶⁵. Bu ifade, insanın asıl varlığının bedende değil, ruhta olduğunu ortaya koyar. Bedenin beslenmesi, korunması ve dünyevi arzularla ilişkisi,²⁶⁶ nefsin kontrol altına alınması gereken bir bağlantısı olarak görülür. Öte yandan, bedenini maddi zaafına rağmen, duyuların (sem’ü basâret) Allah’ın bir lütfu olarak sunulması,²⁶⁷ insanın bu araçları doğru kullanarak hakîkate ulaşabileceği fikrini destekler. Bu noktada, bedenini dünyevi ve mânevî yönleri arasındaki gerilim, insanın özsel mücadelesinin temel dinamiklerinden birini oluşturur.

Yûnus’da bedenini sembolik anlamı, ilâhî aşk kavramıyla derinleştirilir. Aşk, ruhun özü olarak tanımlanır²⁶⁸ ve beden, bu aşkın tezâhür ettiği bir araç haline gelir ama örtülüdür aslı ise kendi içindedir. Örneğin, aşk ateşinin bedende yarattığı fiziksel değişimler (sarı beniz, gözyaşı)²⁶⁹, mânevî halin maddi forma üstün gelmesiyle bedendeki rûhî hallerin galebe gelmesini ve bedene etkisini göstererek, aşkın bedende somut gözlemlenebilir yansıması olarak değerlendirilebilir. Beden, bu bağlamda, ruhun mânevî durumunu dışa vuran bir ayna işlevi görür. Öyle ki aşk ile zincirlenen, bedenini toprağa dönüşümünden bile etkilenmez,²⁷⁰ çünkü aşk, ruhu maddi sınırlardan azat ederek ilâhî irtibatını aşkla ikame eder ki bu durum, bedenini aşk yolunda bir engel değil, tam aksine onun tecrübe alanı olduğunu gösterir.

Yûnus Emre’nin ruh ve beden algısı, Batı felsefesindeki düalist yaklaşımlardan farklılaşarak tevhid anlayışı çerçevesinde bir sentez sunmaktadır. Geleneksel Batı felsefesinde, özellikle Platon ve Descartes gibi düşünürlerin eserlerinde, ruh ve beden arasında keskin bir ayırım müşahede edilmektedir. Platon’un idealizminde beden, ruhun geçici bir hapisanesi olarak telakkî edilirken, Descartes’ın zihin-beden düalizminde ise beden, mekanik bir nesne olarak tasvir edilmektedir.²⁷¹ Bu yaklaşımlar, insan varlığını ontolojik ve epistemolojik düzlemde parçalı, bölünmüş ve ayrıştırılmış bir yapıya büründürerek, bedeni değersizleştiren veya onu yalnızca bir araç, bir vasıta olarak gören indirgemeci bir bakış açısını benimsemektedir. Bu perspektif, bedenini insan deneyimindeki bütünlüğünü göz ardı ederek,

²⁶⁵ T. 158/2.

²⁶⁶ T. 35/1,210/7

²⁶⁷ T. 19/6

²⁶⁸ T. 90/1

²⁶⁹ T. 146/1, 307/6

²⁷⁰ T. 132/6.

²⁷¹ “beden - KLU Felsefe Ansiklopedisi” (Erişim 16 Şubat 2025).

onu ruhun veya zihnin hizmetinde olan ikincil bir unsur haline getirmektedir. Böylece beden, insanın özünü oluşturan temel bir bileşen olmaktan çıkarılarak, önemsizleştirilmekte ve varoluşun daha yüksek, soyut katmanlarına kıyasla aşağı bir konuma indirgenmektedir. Hıristiyanlıkta da benzer bir yaklaşım zuhur etmekte olup, özellikle teolojik ve felsefi metinlerde beden, günahkâr bir varoluşun kaynağı olarak kabul edilmekte ve ruhun kurtuluşu için aşılması gereken bir engel olarak addedilmektedir. Bu anlayış, bedenün dünyevi arzulara ve günahlara yatkınlığı nedeniyle ruhun saf ve kutsal doğasını kirlettiği düşüncesine dayanmakta, dolayısıyla ruhun özgürleşmesi için bedenün sınırlarının ve etkilerinin aşılması gerektiği vurgulanmaktadır. Pratik uygulamalarda ise bu tutum aşırı örnekleriyle, bedenün disiplin altına alınması, dünyevi zevklerden kaçınılması ve ruhani arınma süreçlerinin öncelenmesi şeklinde kendini göstermektedir. Böylece beden, insanın kurtuluş yolundaki bir engel olarak görülmekte ve bu nedenle çoğu zaman ihmal edilmekte veya olumsuz bir biçimde değerlendirilerek, insan varlığının tam anlamıyla kavranmasını zorlaştıran bir unsur haline gelmektedir.

Yûnus Emre, bu ikili paradigmayı aşarak beden ve ruhu, insan kavramı çerçevesinde birbirleriyle etkileşim halinde olan dinamik ve bütüncül bir yapı olarak ele almaktadır. Yûnus'un şiirlerinde beden, Platoncu gelenekteki gibi sadece bir "zindan" veya Descartesçi anlamda pasif bir uzam olarak algılanmamakta; bilakis, ilâhi hakîkatin tecellî ettiği ve insanın asıl kimliğini müşahede ettiği bir "sûret" olarak değerlendirilmektedir. Bedeni topraktan yaratılmış fani yönü, insanın dünyevi sınırlarını hatırlatırken, taşıdığı "cân" ile de ilâhi bir değer kazanmaktadır. Bu yaklaşım, beden ve ruhu aşkın bir amaca hizmet eden ortak bir varoluşsal zeminde birleştirmektedir. Dolayısıyla Yûnus Emre nezdinde beden, ruhun aşkın yolculuğunu engelleyen değil, tam tersine bu yolculuğun anlam kazanmasını sağlayan bir mertebeye yükseltmektedir. Yûnus Emre'nin bu konu ile ilgili yaklaşımı, insanı maddi ve mânevî boyutlarıyla bütüncül bir varlık olarak değerlendirmesi cihetiyle, Batıdaki dualist sistemlerin ötesinde daha dengeli ve kapsayıcı bir antropoloji sunmaktadır.

Descartesçi düalizmden beslenen modern felsefe süreci, bedeni salt "uzamlı töz" olarak mekanik bir nesneye indirgerken, ruhu da soyut bir düşünen özne olarak izole etmiştir. Bu radikal ayırım beden algısını, bedenün nefisle olan ilişkisini ve insanı aşan ilâhi bir hakîkatle bağını kopararak, biyolojik determinizmin pasif bir ürünü ya da metafizik bir spekülasyon nesnesine dönüştürmüştür. Oysa İslam tasavvufunda beden, maddi sınırlarına rağmen, içkin ilâhi nefha (ruh) vasıtasıyla nefisle süregelen mücadelenin tezâhür ettiği ontolojik bir zemindir. Descartesçi sistemde bu dinamik yapı, nedensellik ve tözsel ikilik içinde eriyerek, nefsin terbiye edilmesi gereken ahlâkî bir mücadele alanı olma özelliğini kaybeder. Bedenün yalnızca

“makine” olarak kodlanması, kötülük problemini de maddi dünyanın rasyonel işleyişine indirgemiş; ilâhi bütünlüğün tezâhürü olan insanı, ruhani ve cismani olanın çatıştığı zeminde tanımlamıştır. Bu durum, insanın hem nefsanî zaaflarını anlamlandırmada hem de ilâhi kaynaklı “cân”ın bedende tecellî edişini kavramada epistemolojik bir kırılma yaratmıştır. Neticede, Kartezyen perspektifin metafiziği anlamsızlaştıran pozitivist tutumu, beden-ruh ilişkisini ontolojik bir bütünlükten ziyade, birbirini dışlayan kategoriler olarak konumlandırarak, insanın hem kötülükle olan varoluşsal mücadelesini hem de ilâhi olgu ile kurduğu içkin bağı derinliksiz bir zemine çekmiştir. Yûnus Emre'nin bedeni “hakîkatin sûreti” olarak yorumlayan anlayışı ise bu krize karşı, nefsin arınma sürecini ve ruhun ilâhi menşeyini, bedensel deneyimin aşkın boyutlarıyla bütünleştiren tevhidi bir ontoloji sunar.

3.1.3. Cân (Ruh)

Ruh ve nefis kavramları, tasavvuf disiplininin ve bu tezin teorik çerçevesinin merkezinde yer alan temel unsurlardır. Antik dönemden günümüze kadar süregelen felsefi ve dinî literatürde, birbirleriyle sıklıkla ilişkilendirilen ve zaman zaman birbirine karıştırılan ruh, nefis ve kalp gibi kavramlar²⁷², sûfilerce de -bilhassa nazari tasavvuf ekollerinin ve teorik zeminin belirginleşmemesi sebebiyle- birbirlerinin yerine kullanılmıştır.²⁷³ Bu kavramlar zamanla, özellikle İbnü'l-Arabî sonrası Ekberi ekolün etkileriyle daha belirgin ve sistematik bir kavramsal çerçeveye kavuşmuştur.

Yûnus Emre'nin şiirlerinde de benzer tasavvufî anlatımlara rastlanılmakla birlikte, bu kavramlar arasındaki ilişki ve varoluşsal zeminler daha belirgin ve sınırları net bir şekilde ifade edilmemiştir. Nazari birikim bağlamında olmasa da Yûnus'un gerek alegorik yapıdaki didaktik söylemlerinde gerekse şiirlerindeki örtülü söylemlerinde ise bu kavramlara açık şekilde değindiği görülmektedir. Bu metinlerden sağlıklı çıkarımlar yapabilmek için öncelikle ana akım nazari yapıya ilişkin bir altyapının oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle, çalışmada ruh ve nefis kavramlarına ilişkin kavramsal temel, öncelikle Kur'an-ı Kerim ve hadis-i şerifler ışığında

²⁷² Ayrıntılı bilgi için bkz. Hayri Kaplan, *İslam Düşünürlerine Göre Ruh ve Nefs* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1995); Halil Rahman Açar, “What Did Muslim Philosophers Deduce from the Concepts of Ruh (Spirit) and Nafs (Soul)? = Müslüman Felsefeciler Ruh ve Nefs Kavramlarından Ne Anladılar?”, *The World of Knowledge: Journal of Interdisciplinary Studies = İlim Dünyası: Disiplinlerarası Araştırmalar Dergisi* VIII/8 (2021), 87-103; Mehmet Zeki Süslü, “Tasavvufî Tefsirlerde Müşterek Yorumlar – Nefs, Kalp ve Ruh'a İşaret Ettiği İddia Edilen Kur'ân Kelimeleri Bağlamında Bir Çalışma”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 24 (ts.), 111-132.

²⁷³ Ekrem Demirli, *Şair Sûfiler: Mevlana, Yûnus ve Niyazi-I Mısri Üzerine İncelemeler* (İstanbul: Sufi Kitap, 2015), 133.

Yûnus Emre'nin şiirleri üzerinden ele alınacaktır. Müteâkiben, “gönül” mefhumu bağlamında ruh, nefis, akıl gibi birbirleriyle irtibatlı kavramlar, İbnü'l-Arabî ve muhtelif mutasavvıfların aynı kavramlara ilişkin perspektifleri ve tasavvuf literatüründe yaygın olarak kullanılan alegorik tasvirler vasıtasıyla Yûnus'un şiirlerindeki benzer kavramlar ve bu kavramların tasavvufi zemindeki etkileşimi incelenerek konu daha etraflıca tetkik edilecektir.

Bu metodolojik yaklaşımın bilhassa ruh, nefis ve gönül kavramları ekseninde şekillenmesinin temel gerekçesi, tezin temelini teşkil eden estetik tecrübeyi ifade ederken kullanılan terminolojinin ontolojik ve kavramsal yapısının ruh (cân) ve nefis kavramları üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Bu kavramların pratik bağlamda birbirleriyle etkileşime girdikleri “gönül” kavramı ise ayrıca incelenecektir.

Ruh, *Tâcu'l-'Arûs* ve *Lisânü'l-'Arab*'da nefes, rüzgâr, serinlik, esinti, huzur, rahatlık, ferahlık, cân, hayat, yaşam, sevgi, mutluluk, koku, hoş koku, kötü koku, sükûnet, güç, üstünlük, kuvvet, rızık, nimet, cesaret, coşku, ilham, vahiy, diriliş, yenilenme, serinlik, gölgelik, zaman, akşam, sabah, iç huzur, mutluluk, mânevî tatmin, mis kokulu bitkiler, reyhan, ilâhî bağ, kutsal nefes, ölüm, dinlenme, içecek, şarap, ferahlık, hayvanların dinlenmesi, metafizik boyut, ahlâkî genişlik, cömertlik, varlık, genişlik anlamlarında kullanılmaktadır.²⁷⁴

Kur'ân-ı Kerîm'de “ruh” kavramı hem insanın yaratılış sırrına hem de varlığın ontolojik temellerine ışık tutacak şekilde ele alınır. Ruhun mahiyeti, insan idrakinin ötesinde bir hakikat olarak vurgulanırken, onun ilahî emre ve kudrete bağlılığı öne çıkar. Nitekim, “Sana ruhtan sorarlar; de ki: ‘Ruh, Rabbimin emrindedir. Size ilimden ancak az bir şey verilmiştir’”²⁷⁵ âyeti, ruhun kaynağının ilahî irade olduğunu ve beşerî bilginin bu sırrı kuşatamayacağını açıkça ifade eder. Bu beyan, ruhun mahiyetinin insan aklıyla tam olarak idrak edilemeyeceğini, ancak onun Allah'ın emriyle var olduğunu ve O'nun mutlak hükmüne tabi olduğunu ortaya koyar.

Yûnus Emre'nin ruh ve cânâ dair beyitleri, varlığın özü, ilahî kaynaklı oluşu bağlamında Kur'ân-ı Kerîm'e benzeyen ifadelerle geçmektedir. İlk olarak, ruhun mahiyeti ve hareketinin ilahî emre tabi oluşu beyitlerde dikkat çeker. “*Rûhumdan kimsene haber viremez / Emrdür kâdırlığı virür hareket*”²⁷⁶ ifadesi, ruhun beşerî idrakinin ötesinde bir kaynaktan neşet ettiğini ve

²⁷⁴ Ebû'l-Faḍl Muḥammed b. Mukerrem b. 'Alî Cemâluddîn b. Manzûr er-Ruveyfî 'î İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab* (Beyrut: Dâru Şâdir, 1414/1993), 2/457-468; Muhammed Murtaşâ el-Hüseynî ez-Zebîdî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, thk. Heyet (Kuveyt: Vizâretü'l-İrşâd ve'l-Enbâ' - el-Meclisü'l-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Fünûn ve'l-Âdâb, 1965), 6/408-438.

²⁷⁵ El-İsrâ 17/85.

²⁷⁶ T. 19/5.

ancak ilahî iradenin ona hareket kazandırdığını vurgular. Ayrıca ruhun iradeye ilişkin kaynağının, Hakk'ın mutlak kudretinin bir tezâhürü olduğu “emrüdür” ibaresi ile altı çizilmektedir. Aynı şekilde, “*Bilenlere sormak gerek bu tendeki cân neymiş / Cân hod Hak'un kudretidür*”²⁷⁷ sözü, cânın ilahî kudretin bir tecellîsi olduğunu ve insan bedenindeki varlığının bu kudretin tecellîsiyle anlam kazandığını belirtir. Bu beyitler, ruhun ilahî menşesini ve onun beşerî tasarrufla idare edilemeyeceğini ortaya koyar. Anadolu coğrafyasında etimolojik olarak Farsçadan Türkçeye geçmiş olan cân kavramının ruh ile çoğu zaman aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir.²⁷⁸ Yûnus bazı şiirlerinde hayatta olma canlılık bağlamında cân kelimesini kullansa da çoğunlukla ruh ve kudret ile ilâhi bağı ifade eden bir unsur olarak kullanmaktadır.²⁷⁹

Kur'ân-ı Kerîm'de ruhun insan bedenine üflenışı, yaratılışın en temel sırlarından biri olarak anlatılır. “Sonra onu düzenli bir şekilde tamamlayıp şekillendirdi ve ona ruhundan üfledi. Sizin için kulaklar, gözler ve kalpler yarattı. Ne kadar az şükrediyorsunuz!”²⁸⁰ âyeti, insanın maddî ve mânevî varlığının Allah'ın ruhuyla tamamlandığını gösterir. Bu üfleme eylemi, insanın diğer varlıklardan ayrıcalığını ve ilahî bir emanet taşıdığını simgeler. Aynı şekilde, “Hani Rabbin meleklere, ‘Ben çamurdan bir insan yaratacağım. Onu düzenleyip içine ruhumdan üflediğimde hemen ona secdeye kapanın’ demişti”²⁸¹ insanın “eşref-i mahlûkat” vasfını kazanması bu ilâhi temasla ilişkilendirilir. Burada beden, ilahî ruhun tecellî ettiği bir mahal olarak, maddî varlığın sınırlarını aşan bir kutsiyete erişir. Nitekim Yûnus Emre'nin “*Evvel hitâb kılur cânâ cânı andan gelür tene*”²⁸² mısraları, ruhun bedenden önce var olduğunu ve bedenın ancak ruh vasıtasıyla anlam kazandığını belirtir. Tıpkı “*Beniim cânum bir kuş durur gevdem anun kafesidür*”²⁸³ ifadesinde olduğu gibi, bedenın bir kafes metaforuyla tasvir edilmesi, ruhun aslî vatanından ayrı düşmüş bir kuş misali maddî sınırlarla kuşatıldığını, fakat bu sınırların ölümle birlikte aşılacağını ima edilmektedir. Bu perspektif, Kur'ân'daki ruhun üflenışı temasını tamamlar niteliktedir; zira her iki anlatıda da beden, ilahî kaynaktan gelen bir hakîkatin geçici tezâhür alanıdır.

²⁷⁷ T. 120/1.

²⁷⁸ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 116-117; Abdülbaki Gölpınarlı (ed.), *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2023), 267; Nurettin Albayrak, *Gönül Çalab'ın Tahtı: Açıklamalı Yûnus Emre Sözlüğü* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2014), 208.

²⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dilara Pınar Arıç, “Yûnus Emre Divanında Can Kelimesi Üzerine”, *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 3/5 (ts.), 501-514.

²⁸⁰ es-Secde 32/9.

²⁸¹ Sâd 38/71-72.

²⁸² T. 42/7.

²⁸³ T. 204/4.

Özetle, Kur'ân-ı Kerîm'de "ruh" kavramı, insanın yaratılış sırrından ilahî emanete, vahyin kaynağından ahiret inancına kadar uzanan geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Ruhun mahiyeti, insan idrakinin sınırlarını aşan ilahî bir emir olarak tanımlanırken, onun bedenle ilişkisi, insanın dünya ve ahiret arasındaki konumunu belirleyen temel bir unsurdur. Bu yaklaşım, insanın maddî varlığının ötesinde mânevî bir cevhere sahip olduğunu ve bu cevherin Allah'a olan bağlılıkla anlam kazandığını vurgulayan tevhidî bir perspektifi yansıtır.

Yûnus Emre'nin şiirlerinde mertebeler bölümünde de değinilen hakikat-i Muhammediyye ve vahidiyet kavramları, ontolojik bir yapının temel taşları olduğu için ruh kavramı dahilinde de önemli bir yer tutar. Yûnus Emre'nin şiirlerinde işlenen hakikat-i Muhammediyye teması, Kur'ân-ı Kerîm'in Hz. Muhammed'e (sav) atfettiği nûr ve rahmet sıfatlarıyla temellenen bir yaratılış zemini oluşturmaktadır. Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de, "Size Allah'tan bir nûr ve apaçık bir Kitap geldi"²⁸⁴ âyeti ve "Allah'a, O'nun izniyle bir davetçi ve ışık saçan bir kandil olarak (gönderdik)"²⁸⁵ âyetindeki "sirâc-ı münîr" Hz. Peygamber'in tebliğ ettiği hidayetin ve bizzat kendi varlığının bir "nûr" olarak tanımlandığını gösterir ki Yûnus'un; "Çalap nûrdan yaratmış cânını Muhammed'ün / 'Âleme rahmet saçmış adını Muhammed'ün"²⁸⁶ beyitleri, bu âyetin tasavvufî yorumu mahiyetindedir. Zira burada "nûr", hem vahyin aydınlığı hem de Muhammedî hakîkatin ilahî kaynaklı oluşuyla ilişkilendirilir. Nûr kavramı, bu beyitteki gibi Yûnus'ta varlığın özünü temsil ederken, Hz. Muhammed'in (sav) canının nûrdan yaratılmış olması, onun varlık mertebelerinin en yücesinde bulunduğuna işaret eder. Bu bağlamda Kur'ân-ı Kerîm'in "Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"²⁸⁷ âyeti, Yûnus'un ikinci beyitte olduğu gibi Peygamberin âlemlerle ilişkisini rahmet vurgusu üzerinden kurduğunu göstermektedir.

Kur'ân'ın "nûr" ve "rahmet" kavramlarıyla birleştiren perspektifi, Yûnus'un şiirlerinde metafizik bir bütünlükle işlenir. Burada Yûnus, ilâhî bilginin diliyle yaratılış hakikatlerini buluşturarak, vahdet düşüncesini, Muhammedî hakikat çerçevesinde işlemiştir. Yûnus'un "Yüz bin yigirmi dört bin cânlar cânım içinde / Gizli Muhammed cânı dahu içerü bizden"²⁸⁸ beyti bu bağlamda önemlidir. "Gizli Muhammed cânı" tabiri, vahidiyetin taayyün etmemiş (belirsiz) potansiyelini, "cânlar" ise bu potansiyelin tezâhürünü simgeler. Burada dikkat çeken husus,

²⁸⁴ el-Mâide 5/15.

²⁸⁵ el-Ahzâb 33/46.

²⁸⁶ T. 145/1

²⁸⁷ el-Enbiyâ 21/107.

²⁸⁸ T. 233/3.

sayısal bir sembolizm kullanılarak (yüz bin yigirmi dört bin) tüm peygamberlerin ve insanların canlarının tek bir kaynaktan geldiği, ancak Muhammedî hakîkatın bunların da ötesinde, “dahi içerü” bir özde bulunduğu ifadesidir. Bu anlayış İbnü'l-Arabî'nin “hakîkat-i Muhammediyye” düşüncesiyle örtüşmektedir. Tüm canların tek bir kaynaktan neşet ettiği düşüncesi, onun “*Muhammed bir denizdür 'âlemi tutup durur*”²⁸⁹ mısralarında da görülür. Burada deniz kavramı, hakîkat-i Muhammediyye'nin tüm yaratılmış âlemleri içeren kapsayıcı bir benzetmesidir.

Özetle Yûnus Emre, şiirlerinde hakîkat-i Muhammediyyeyi, varlık âleminin hem kaynağı hem de nizamı olarak resmeder. Onun “*Uş yine nazar oldu bu bizüm cânumuza / Muhammed bünyâd urdı dîn ü îmânumuza*”²⁹⁰ beyti, imanın ve dinin temelini bu hakîkate bağlar. Bu yaklaşım, cânın Muhammedî nûr ile ilişkisini ve insanın mânevî yolculuğundaki merkezi rolünü vurgular.

3.1.4. Nefs

Özellikle belirtmek gerekir ki, Kartezyen düşünce geleneği sonrasında Batı düşüncesinde nefis kavramının ya tamamen dini metinlerin sınırları içerisine hapsedilmesi yahut beden kavramı üzerinden bütün kötülüklerin ve olumsuz arzuların kaynağı olarak tasvir edilmesi, nefis kavramının felsefi literatürden tedricen uzaklaşmasına ve daha önce değinildiği gibi yerini “beden” kavramının almasına sebebiyet vermiştir. Bu paradigmatik dönüşüm neticesinde, insan psikolojisi ve estetik tecrübeye ilişkin eğilimlerin salt beden eksenli psikolojik veya nörolojik süreçler olarak değerlendirilmesi hem kavramsal hem de metodolojik açıdan ciddi karışıklıklara yol açmaktadır.

Nefis kavramının bedenle eşdeğer görülmesi, bu iki kavram arasındaki farklı ilişkiyi perdelemiş ve dolayısıyla “ruh” ve “gönül” gibi tasavvufî düşüncenin merkezinde yer alan diğer kavramların da doğru anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bu bağlamda, nefsin, tasavvufî perspektifte estetik kavramı ve ontolojisi çerçevesinde doğru ve tutarlı bir şekilde değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Nefis, Arapça ve İslamî literatürde insanın ruhu, aklı, benliği ve varlığını ifade eden çok yönlü bir kavramdır. *Lisânü'l-Arab*'da hayatı sağlayan ruh anlamına geldiği gibi, akıl ve düşünce kapasitesini, istek ve arzuları, insanın özünü ve mânevî gücünü de ifade eder. Ayrıca,

²⁸⁹ T. 145/3.

²⁹⁰ T. 311/1.

beden, kan, cân, hayat, topluluk ve zat anlamlarında da kullanılabilir. Ölümde nefis ruh anlamında bedenden çıkar, uykuda ise akıl ve idrak devre dışı kalır. Hadislerde “nefsü'n-sâile” kan anlamında geçerken, Kur'an'da insanın yaratılışını ve özünü temsil eder. Bu nedenle nefis, insanın fiziksel ve mânevî varlığını bir bütün olarak kapsar.²⁹¹ *Tâcü'l-Arûs*'da da benzer şekilde nefis; en temel anlamları ruh ve kandır. Ruh, insana hayat veren unsurken, kan mecazen hayatın akışıyla ilişkilendirilir. Nefis, ayrıca bir şeyin özü, hakîkati, varlığı anlamında kullanılır. Bunun dışında beden, göz (özellikle nazar veya haset anlamında), irade, ceza, gizlilik, şeref, kibir, hırs ve gurur gibi anlamlara da gelir. Aynı zamanda kıymetli bir şey (örneğin, değerli bir mal ya da arzu edilen bir varlık) ve bir kişi veya insanın kendisi anlamında da kullanılır. Kur'an ve hadislerde bu anlamların birçoğuna rastlanır ve bağlama göre farklı anlamlar taşır. Nefis, aynı zamanda nefes, rahatlama veya genişlik gibi anlamlarda da kullanılır. Bu çok yönlü kelime, Arapça dilinde hem gerçek hem de mecazi anlamlarda yaygın bir şekilde yer alır.²⁹² Dil bağlamında da bakıldığında ruh ve nefis kavramlarının birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir. İki kavram arasındaki farkın ve kullanım mahiyetindeki ayrımının dini metinler çerçevesinde çözümlenebilmesi daha isabetli olacaktır.

İslam'da “nefs” kavramı, insanın ontolojik ve psikolojik yapısını anlamlandırmada merkezî bir role sahiptir. Kur'an-ı Kerim de “nefs”, insanın benliğini, irade merkezini ve duygusal dürtülerini ifade eden çok katmanlı bir kavram olarak ortaya çıkar. Nefsin mahiyeti hem fitrî kötülük eğilimleri hem de ilahî rehberlikle arındırılabilme potansiyeli üzerinden ele alınır. Ne salt kötülüğü ne de salt iyiliği barındırır, ikili bir yapı arz etmektedir. “Nefse ve onu biçimlendirene, sonra da ona kötülük ve takva kabiliyetini verene yemin olsun ki, elbette nefisini temizleyip parlatan kurtulmuştur, o'nu kirletip gömen de ziyan etmiştir.”²⁹³

Kur'ân-ı Kerîm'de insan varlığına (nefs) yapılan yemin, onun yaratılışının kendine has hususiyetleri ve ontolojik üstünlüğünü vurgulayan derin bir temsili anlam taşır. Şems Sûresi'nin 7. âyetinde, “Ve bir nefse ve onu düzenleyene” şeklinde başlayan yemin, insanın fitrî mükemmelliğine, kemaline ve yaratılış amacına dikkat çeker. Bu metin, Kur'an-ı Kerim'deki iki âyet üzerinden, insanın yaratılışı ve nefse dair ilâhî düzenin hikmetine işaret eden derin bir açıklama sunmaktadır. İlk olarak, İnfitar Suresi'nin 7. âyeti olan “Ki seni yarattı, düzenine

²⁹¹ İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 6/235,236.

²⁹² ez-Zebidî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 16/559-573.

²⁹³ eş-Şems 91/7-8.

kavramın insan fitratına “ilham” edilmesi, Allah Teâlâ’nın insana doğuştan iyiyi-kötüyü, hidayeti-dalaleti ayırt etme kabiliyeti (fitrat) bahşettiğini gösterir. “Elheme” fiilinin masdarı olan “ilham”,²⁹⁸ bu bağlamda, insanın aklı ve ruhî donanımına apriorik bir şekilde yerleştirilen bu ahlâkî sezgiyi anlatır. Bu durum, insanın ahlâkî sorumluluğunun epistemolojik temelini oluşturur; zira insan, irade özgürlüğüyle tercih yapabilecek bir varlık olarak yaratılmıştır.

Şems Sûresi’nin 7-8. âyetleri, insanın ahlakî çift kutupluluğunu ve irade hürriyetini vurgulayarak, onun kurtuluşunun veya sapıklığının bu tercihlere bağlı olduğunu ortaya koyar. Bu âyetler, Kur’an’ın insan tasavvurunun özünü teşkil eder: İnsan imtihan gereği iyilik ve kötülük arasında bir seçim yapma potansiyeliyle donatılmış mükerrem bir varlıktır. Nitekim 9-10. âyetlerde, yeminlerle pekiştirilen bu ontolojik gerçeklerin ardından, insanın sorumluluğuna dikkat çekilir: “Gerçek felâh bulmuştur onu temizlikle parlatan. Ve zıyan etmiştir onu kirletip gömen”²⁹⁹ Bu ifadeler, nefsin tezkiye (arındırma) sürecinin insanın uhrevî kaderini belirleyen temel bir amel olduğunu bildirir. Bu bağlamda nefsin arındırılması, insanın fitrî kabiliyetlerini ilahî ölçüler doğrultusunda disipline etmesi, fücûra meyletmekten sakınarak takvâ üzere istikamet bulmasıdır.

Klasik tefsirlerde, bu sürecin ancak vahiy rehberliği, ibadetlerle iç disiplin ve ahlakî mücadeleyle mümkün olduğu vurgulanır.³⁰⁰ Sonuç olarak Şems Sûresi’nin bu âyetleri, insanın yaratılışındaki ikiliği, ahlakî özerkliğini ve sorumluluğunu bütüncül bir perspektifle ele alır. İnsan, nefsindeki fücûr ve takvâ potansiyelini idrak ederek, iradesini hakikat istikametinde kullanmakla yükümlüdür. Bu yükümlülük, nefsin tezkiyesini bir varoluşsal zaruret haline getirir; zira kurtuluş, ancak nefsin ilahî ölçülerle terbiye edilmesine bağlıdır. Bu anlayış, İslam’ın insana bakışını özetler: İnsan, kendi seçimleriyle kemâle erebilecek veya alçalabilecek

yüce bir erdem şeklinde vurgulanır. Takvâ, bireysel bir korunmanın ötesinde toplumsal düzen ve ahlakın da temelidir. ; İbn Manzûr, *Lisânü’l- Arab*, 15/402-404.

²⁹⁸ Bursevî tefsirinde bu konuya ayrıca dikkat çekmektedir; Büyüklerden birisi şöyle demiştir: İlham sâdece hayırda olur. Şer hakkında “Allah bana şu kötülüğü ilham etti” denilmez. “Ona kötülüğünü ve takvâsını ilham edene yemin ederim” âyetindeki “fücûra/kötülüğe” gelince, burada maksad nefse yapması için değil sakınması için kötülüğün ilham edilmesidir. Takvânın ilham edilmesi ise onu yapması içindir. Yoksa Allah’ın kelimasında asla çelişki olmaz. Bazıları şöyle demiştir: İlham mahallinin nefis olduğu gizli değildir. Çünkü Allah Teâlâ “Ona kötülüğünü ve takvâsını ilham edene yemin ederim” buyurmuştur. Böylece bize ilhamda asıl fâilin başkası değil Allah Teâlâ olduğunu bildirmiştir. Fakat nefse kötülüğü yapması için değil bilmesi için ilham eder. Takvâsını ise hem bilmesi hem de uygulaması için ilham eder. Şu hâlde kötülükler hakkında ilhamı, bildirme ilhamıdır yoksa amel etmesi için ilham değildir. “Şüphesiz, Allah çirkin işleri emretmez.” (el-A’râf, 7/28) Kötülükleri emretmediği gibi ilham da etmez.; İsmâil Hakkı Bursevî, *Rûhu’l-Beyân: Kur’an Meâli Ve Tefsiri*, ed. H. Kâmil Yılmaz vd., çev. İbrahim Tüfekçi vd. (İstanbul: Erkam Yayınları, 2020), 23/395.

²⁹⁹ eş-Şems 91/9-10.

³⁰⁰ Hayrettin Karaman vd. (ed.), *Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020), 5/626-627.

şerefli bir varlıktır. Bu bağlamda Tasavvuf ilminin temelini teşkil eden nefis tezkiyesi ve kalp tasfiyesi, İslam'ın derûnî boyutunu oluşturan ve müminin zâhirî ibadetlerinin yanı sıra bâtınî arınmayı esas alan bir disiplin olmasının somut ifadesidir. Şems Sûresi'ndeki bu iki âyet, tasavvufun özünü teşkil eden arınma sürecinin Kur'ânî temelini oluşturur. Nefis ve kalp temizliği, insanın fitrî saflığını koruyarak ilahî rızaya ulaşmasının bir gereği olarak görülür ve âyette işaret edilen takvanın anahtarıdır. Bu anlayış, müminin sadece dış âlemde değil, iç âleminde de sürekli bir mücahede ile kendini yenilemesini zorunlu kılar. Tasavvufî geleneğin kurucu terimlerinden bu iki kavram, insan-ı kâmil olma yolculuğunun mihenk taşları olarak yerini almaktadır.

Kur'an-ı Kerim, nefsin insanı kötülüğe sürükleyen yönüne ayrıca dikkat çekerken, bu durumu “nefsin emmâre” (kötülüğü emreden nefis) olarak tanımlar.³⁰¹ Nefsin bu özelliği, insan fitratında var olan zaafırlarla ilişkilendirilir. Örneğin, Hz. Yusuf kıssasında, nefsin uygun olmayan arzulara karşı geçici bir heves duyabileceği, ancak ilahî ikaz ve ahlakî dirençle bu hevesin kontrol altına alınabileceği vurgulanır. Aynı şekilde, Kâbil'in Hâbil'i öldürmesi³⁰² ve Hz. Yakub'un oğullarının Hz. Yusuf'a karşı tutumu,³⁰³ nefsin kıskançlık, hırs ve bencillik gibi süflî duyguları nasıl tetiklediğini gösteren diğer örneklerdir. Kur'an, bu tür olaylarla nefsin insanı saptırma potansiyeline işaret ederken, aynı zamanda insanın bu eğilimleri aşabileceğine dair yol gösterir. Zira nefsin “levvâme”³⁰⁴ (kendini kınayan nefis) ve “mutmainne”³⁰⁵ (huzura eren nefis) gibi mertebeleri, onun dinamik ve dönüştürülebilir bir yapıya sahip olduğunu gösterir.

Hz. Peygamber'in hadislerinde nefis ile ilgili yaklaşımlar incelendiğinde, nefsin kontrolü ve terbiyesinin İslam ahlak sisteminin özünü oluşturduğu görülmektedir. Hadisler ışığında nefse ilişkin İslami yaklaşım, pratikte insanın kendisiyle olan enfüsî mücadelesini, mânevî olgunlaşmanın ve ahiret saadetinin anahtarı olarak konumlandırmaktadır. Hz. Peygamber'in “Akıllı kişi, nefsinin hesaba çeken ve ölümden sonrası için hazırlık yapandır. Âciz kişi ise, nefsinin hevasına uydurup Allah'tan (karşılıksız) temennilerde bulunandır.”³⁰⁶ hadisi, nefis

³⁰¹ Yûsuf 12/53.

³⁰² El-Mâide 5/30.

³⁰³ Yûsuf 12/8-18.

³⁰⁴ el-Kıyâmet 75/2.

³⁰⁵ el-Fecr 89/27.

³⁰⁶ Ebû 'Abdillâh Ahmed b. Muhammed Ahmed b. Hanbel, *Musnedu'l-Imâm Ahmed b. Hanbel*, ed. Şu'ayb el-Arna'ût Murşid, 'Âdil (Beyrut: Mu'essestü'r-Risâle, 2001), 28/350; Ebû Dâvûd Suleymân b. Dâvûd el-Başrî et-

muhasebesi kavramının İslam düşüncesindeki pratik bağlamda merkezi önemini vurgulamaktadır. Bu rivayette, akıl ve nefis arasındaki ilişki dikkat çekmekte, nefsin kontrol edilmesi akılla ilişkilendirilirken, kontrolsüz bırakılması ise irade eksikliği ve acziyetin göstergesi olarak tanımlanmaktadır. Nefis muhasebesini insanın akıl ve iradeyle donatılmış bir varlık olma vasfının gereği saymakta; buna mukabil “hevâyaya uymayı” âcizliğin alameti olarak nitelendirmektedir. Bu yaklaşım, nefsin kontrolünü salt bir zühd pratiği olmaktan ziyade, insanın fitrî sorumluluğu ve aklın gereği olarak konumlandırmaktadır. Bu hadisle paralel olarak Yûnus’da da gönül bahsinde göreceğimiz gibi nefse dair mücadeledeki temel yaklaşım akıl ile olmaktadır. Akıl nefse ile mücadelenin temel etkenidir.

“Mücahid, nefesine karşı cihad eden kimsedir.”³⁰⁷ hadisi, İslam’ın nefis mücadelesini en az fiziksel cihad kadar önemli bir mertebede konumlandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, “Hz. Peygamber bir gazadan döndüğünde şöyle buyurdu: ‘En hayırlı bir dönüşle döndünüz ve küçük cihaddan büyük cihada geldiniz.’ ‘Büyük cihad nedir?’ diye sorduklarında, ‘Kulun nefesine karşı mücadelesidir’ buyurdu.”³⁰⁸ ifadesiyle desteklenmekte, Hz. Peygamber’in nefse mücadeleyi “büyük cihad” olarak nitelendirmesi, İslam’ın mânevî arınma ve tekâmüle verdiği önemi ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım nefis terbiyesini insanın en temel varoluşsal sınavına dönüştürmektedir. Bu bağlamda, şeklî eylemlerle mânevî arınma arasındaki hiyerarşi, insanın hakikat arayışında özdenetimin merkezî konumunu teyit etmektedir. Yûnus Emre’nin divanında da nefis, hadisteki gibi, insanın dünyevi arzularını, benlik tutkusunu ve içsel çatışmalarını sembolize eden bir “düşman” olarak tanımlanır. Örneğin, “*Düşman benim nefsum durur tama’ıla hırsım durur*”³⁰⁹ beytinde nefis, kişinin içindeki hırs ve tamahkârlıkla özdeşleştirilerek, insanı mânevî yoldan saptıran bir dâhilî düşman olarak resmedilir. Bu sebeple nefsin terbiyesi, sürekli bir mücadele ve özveri gerektirir. “*Gice gündüz nefsiyile her dem savaşıdur ‘âşıkun*”³¹⁰ beyti, bu mücadelenin sürekliliğini ifade eder. Nefis, tıpkı “ejderha”³¹¹ ya benzetildiği gibi, insanın mânevî yolculuğunda karşılaştığı en büyük engeldir ve ancak riyazet, sabır ve istiğfar

Ṭayâlisî, *el-Musned*, thk. Muḥammed b. ‘Abdulmuḥsin et-Turkî (b.y.: Dâru Hier, 1419/1999), 2/445; Muhammed b. İsâ et-Tirmizî, *el-Câmi’u’l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, ed. Şuayb el-Arnaût vd. (Dımaşk: Dâru’r-Risâle el-Âlemiyye, 2009), 4/450.

³⁰⁷ Aḥmed b. Ḥanbel, *el-Musned*, 39/375 (No. 23952); b. İsâ et-Tirmizî, *el-Câmi’u’l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, 3/436 (No.1715).

³⁰⁸ İsmail b. Muḥammed b. ‘Abdu’l-Hâdî el-Cerâhî el-‘Aclûnî ed-Dimeşkî Ebu’l-Fidâ’ el-‘Aclûnî, *Keşfu’l-Ḥafâ’*, thk. ‘Abdu’l-Ḥamîd b. Aḥmed b. Yûsuf b. Hendâvî (b.y.: el-Mektebetu’l-‘Aşriyye, 1420), 1/486 (No.1362).

³⁰⁹ T. 112/4.

³¹⁰ T. 146/6.

³¹¹ T. 383/2.

gibi yöntemlerle zapt edilebilir. Özellikle “*Nefs öldürmüş er gerek ol çeriye kırası*”³¹² ifadesi, nefsin hadisteki gibi hakiki bir mücadele ve savaş içinde olduğunu belirtmektedir. Nefsin terbiye edilmesinin sonucu ise insanın özgürleşmesi ve ilâhî aşkla bütünleşmesidir. “*Kesildi nefs başı öldi fısk u fesâd işler kaldı / Hak’dan bana nazar oldı kanatlandum uçar oldum*”³¹³ beytinde, nefse karşı galip gelinerek kişinin mânevî olarak yükselişi tasvir edilmektedir. Yûnus’a göre nefis, hadislerde işaret edildiği gibi savaşılarak bir mücadele sonucunda insanı Hakîkat’e taşıyan bir vasıta haline gelebileceğine dikkat çekmektedir.

Hiz. Peygamber’in “*Cehennem şehvetlerle (nefsin arzuladığı şeylerle), cennet ise nefse zor gelen şeylerle perdelenmiştir.*”³¹⁴ hadisi, nefsin arzu ve isteklerine teslim olmanın uhrevî riskleri hakkında mühim bir uyarı niteliğindedir. Bu yaklaşım, nefsin arzularını tatmin etmenin kolay fakat tehlikeli, nefse muhalefet etmenin ise zor fakat kurtuluşa götürücü olduğunu vurgulamaktadır.

Hadiste cehennemın şehvetlerle perdelenmesi, insanın estetik tutum bağlamında güzellikle ilişkisinde referans alması gereken temel ölçüyü de ortaya koymaktadır. Güzellik, ilahî ölçülerle sınırlandırılmadığında nefsin hevâsını besleyen bir tuzak; disipline edildiğinde ise hakîkate ulaşmanın bir vasıtasıdır. Bu bağlamda nefis, insanı geçici dünya nimetlerine bağlayan ve ilâhî hakîkate ulaşmasını engelleyen bir perde işlevi görür. Yûnus bunu şöyle ifade eder: “*Bu dünyâ bir gelindir yeşil kızıl donanmış / Kişi yeni geline bakubanı toyamaz*”³¹⁵ ifadesiyle dünyanın aldatıcı cazibesi, nefsin bu süslü gelin metaforu üzerinden anlatılır; nefis, insanı dünyevi güzelliklere bağlayarak hakîkati görmesini engeller. Gelin metaforu, dünyanın renkli olması, eğlence unsurlarını içermesi, yeniliği ifade etmesi ve güzellik kavramlarını yansıtmaması sebebiyle nefis için önemli bir cazibe noktasına işaret etmektedir. Bu sebeple temizlenmemiş bir nefsin güzellik algısı, ilahî sınırları çiğnemeye sevk ederek insanı ebedî hüsrana sürükler. Bu çerçevede, İslam ahlakı, güzelliği “kural” ve “ölçü” ile kuşatır. Şehvet, fitrî bir eğilim olarak reddedilmez; ancak helal-haram sınırlarına riayet edilerek meşru bir zemine çekilir. Hevâ ise, insanı beğeni ve güzelliği kendi benliğine, nefesine tapınma aracına dönüştürmemek için gerçek bir görüş ve duyusun zorunluluğunu belirtmektedir. Nitekim

³¹² T. 375/4.

³¹³ T. 238/5.

³¹⁴ Ebû ‘Abdullâh Muhammed b. İsmâ‘îl b. İbrâhîm el-Buhârî el-Buhârî, *Şahîhu’l-Buhârî*, thk. Muştafa Dîb el-Bugâ (Dimaşk: Dâru İbn Keşîr; Dâru’l-Yemâme, 1414), 5/2379 (No.6122) Müslim’deki Yeri: Kitâbü’l-Cenne, hadis no: 2822-2823.

³¹⁵ T. 105/4.

Kur'ân-ı Kerîm'de “hevâsını ilah edinenin”³¹⁶ sapkınlığı vurgulanırken, güzelliğin ancak ilahî ölçülerle anlam kazanacağına işaret edilmektedir.

“Üç kurtarıcı ve üç helak edici vardır. Kurtarıcı olanlar: Gizlide de açıkta da Allah'tan korkmak, rızada da öfkede de hak ile hükmetmek, fakirlikte de zenginlikte de tutumlu olmaktır. Helak edici olanlar ise: İtaat edilen cimrilik, uyulan heva ve kişinin kendini beğenmesidir ki bu en şiddetlisidir.”³¹⁷ Hadisindeki yaklaşıma benzer şekilde Yûnus, nefsin mahiyetine dair bir diğer önemli husus, onun insanı gaflete sürükleyen ve benlik duygusunu besleyen bir unsur olmasının altını çizer. “Niçün sen nefs-i emmâri bu gafletden uyarmazsın”³¹⁸ sorusu, nefsin “emmâre” (kötülüğe teşvik eden) sıfatına atıfla, insanı uyanık olmaya çağırır. Yûnus, nefsin bu özelliğini aşmak için “kanâ'at” (kanaat) ve “ferâgat” (vazgeçiş) gibi erdemleri öne çıkarır: “Kanâ'ati yar idin uyma nefs dileğine”³¹⁹. Nefsin kontrol altına alınması, Yûnus'a göre ancak aşk ile mümkündür. “İşk kadehinden içüp nefs dileginden geçüp”³²⁰ mısrasında olduğu gibi, ilâhi aşkın nefsin isteklerini bastırmadaki rolü vurgulanır. Aşk, nefsin benmerkezci taleplerini bertaraf ederek kişiyi Hak yoluna yönlendiren bir güç olarak sunulur. Hz. Peygamber'in nefis terbiyesine dair yaklaşımı, insanın içsel mücadelesini varoluşsal bir sorumluluk ve aklın gereği olarak ele alır. Bu çizgi, nefsin kontrolünü salt zühd pratiğinden öte, insanın fitrî donanımıyla ilişkilendirerek akıl, irade ve cihat kavramlarını merkeze yerleştirir. Nitekim nefse karşı verilen mücadele, hadislerdeki “büyük cihat” vurgusuyla insanın mânevî tekâmülünün temel şartı kılınmış; nefsin hevâyâ tabi kılınması ise uhrevî risklerle ilişkilendirilmiştir. Bu perspektif, Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye* eserindeki alegorik anlatımla derin bir bağlantı içindedir. Eserde gönül âlemi, savaş ve mücadele metaforları üzerinden şekillenirken, nefsin bir “içsel düşman” olarak resmedilmesi, Hz. Peygamber'in cihat anlayışıyla tam olarak örtüşür. Son tahlilde hem hadisler hem de Yûnus'un metinleri, nefsin terbiyesinin insanı ilahî hakîkate taşıyan bir mücadele olduğunda birleşir. Bu mücadelede akıl ve iradenin rehberliği, nefsin hevâyâ esir olmasını engelleyerek insanı gerçek mânada marifet bağlamında güzelliğe, huşûya ve estetik tecrübeye hazırlamaktadır.

³¹⁶ El-Kasas 28/50.

³¹⁷ Ebû 'Abdullâh Muhammed b. 'Alî el-Hakîm et-Tirmizî, *Nevâdiru'l-Uşûl fi Ehâdîsi'r-Rasûl*, thk. 'Abdurrahmân 'Amîre (Beyrut: Dâru'l-Cil, ts.), 2/7; Ebû Bekr Ahmed b. el-Hüseyn b. 'Alî el-Hüsrevcirdî el-Beyhakî, *Şu'abu'l-Îmân*, thk. 'Abdul'aliyy 'Abdulhamîd (Riyad: Mektebetu'r-Ruşd, 1423), 9/397 (No.6865).

³¹⁸ T. 235/1.

³¹⁹ T. 383/3.

³²⁰ T. 36/2.

3.1.5. Gönül: Ruh, Nefs, Akıl ve Bedenin Bir Araya Geldiği Ontolojik Zemin

Eski Türkçede *könül* olarak geçen ve başlangıçta “göğüs” anlamında kullanılan bu kelime, zamanla “gönül” şeklinde yerleşmiştir. *Könül* sözcüğünün, eski Türkçedeki *kög* kelimesiyle, yani “sada, avaz, şarkı” anlamlarını taşıyan bir sözcükle eş kökenli olması, gönlün yalnızca his dünyasının merkezi değil, aynı zamanda nağmelerin ve seslerin de kaynağı olarak görülebileceğini düşündürmektedir.³²¹ Bu durum, gönül kavramının insandaki derin duygusal ve mânevî boyutunun yanı sıra estetik ve sanatsal bir yönle de ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Ayrıca, Arapçadaki *sadr* kelimesinin de “göğüs” anlamında kullanılması, Türkçedeki gönül ve Arapçadaki kalp kavramları arasında linguistik bir yakınlık ve anlam benzerliği olduğunu ortaya koymaktadır.

Divânü Lügati't-Türk'te “gönül” kelimesi, “korigül” olarak geçmekte ve “kalp, gönül, akıl” anlamında kullanılmaktadır.³²² Bu bağlamda, kelimenin yalnızca duygusal bir merkezi değil, aynı zamanda akılla ilişkilendirilen bir anlam katmanını da içerdiği görülmektedir. Kaşgarlı Mahmud, bu kelimeyi açıklarken, zeki ve anlayışlı bir kişi için “korigüllüg er” ifadesinin kullanıldığını belirtir. Bu ifade, gönlün sadece duygusal durumların değil, aynı zamanda akıl ve zekâyla bağlantılı bir kavram olduğunu ortaya koyar. Böylece, gönül, eski Türkçede hem insanın mânevî dünyasını hem de zihinsel yetkinliklerini ifade eden kapsamlı bir terim olarak öne çıkmaktadır.

Mütercim Âsım Efendi, *El-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît* eserinde Arapça kalb maddesinin karşılığı olarak hem “gönül” hem de “fuâd” kavramlarına referans vermektedir;

Kalp: Yüreğe denir, “fuâd” anlamındadır, Farsçada “dil” denir. Bir görüşe göre kullanımda “fuâd”dan daha özeldir ki dilimizde ona “gönül” denir. Mütercim der ki Nihâye'de şu hadiste: “Size Yemen halkı geldi, onların kalpleri daha ince, gönülleri daha yumuşaktır” demiştir ki bilinen odur ki “kalp” ve “fuâd” aynıdır; dönüşümü itibarıyla “kalp”, yanması ve ısınması itibarıyla “fuâd” olarak isimlendirilmiştir. Bazılarına göre “fuâd”, yüreğin ortasına denir, başka bir görüşe göre yüreğin zarına denir ve “kalp”, kalbin çekirdeği ve siyah noktasından ibarettir. Araştırmacılara göre “kalp”, yürek denen çam kozalağı şeklindeki

³²¹ Eski Türkçe: [Orhun Yazıtları, 735] közde yaş kelser tıda könjüde sıgıt kelser [gözden yaş gelse gönülden ağıt gelse]; “gönül - Nişanyan Sözlük” (Erişim 04 Mart 2025).

³²² Mahmud Kaşgarlı, *Divânü Lügati't-Türk*, çev. Serap Tuba Yurteser - Seçkin Erdi (İstanbul: Kabalcı, 2007), 323.

cisimsel ete bağı olan ilâhi latifeden ibarettir ki bütün güçlerin kaynağıdır, tıpkı beynin bütün duyuların kaynağı olması gibi...³²³

Bu minvalde gönül kelimesinin karşılığı olarak İslam'da temel bir kavram olan kalp kavramı daha ayrıntılı incelendiğinde; *Lisanü'l-Arab*'da, öncelikle insanın fiziksel organı olan yürek anlamına gelmektedir. Aynı zamanda kalp, bir şeyin özü, saf kısmı ya da çekirdeği anlamında kullanılmaktadır. Örneğin, hurma ağacının yumuşak ve beyaz kısmına “kalp” denilirken, bu kullanım ağaçların yumuşak iç kısımlarını veya kuyuların merkezini ifade etmek için de kullanılmıştır. Mecazi anlamda ise kalp, akıl ve düşünce yetisiyle ilişkilendirilir. Kur'ân-ı Kerîm'de geçen “kalp” kavramı, zaman zaman akıl, idrak ve anlayışı temsil eder. Ayrıca kalp, sürekli bir değişim ve dönüşüm anlamı taşır; bu nedenle hareketli, değişken yapısı sebebiyle bu isimle anıldığı ifade edilmiştir. Kalbin saflık ve arılıkla ilişkisi de vurgulanmış, bir kişinin soylu ya da saf Arap olduğu belirtildiğinde “kalp” kelimesi kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, Kur'ân'ın kalbi olarak Yasin Suresi'ne işaret edilmiştir ki bu, kalbin bir şeyin en önemli, en değerli kısmını ifade etme anlamını destekler. Ayrıca metinlerde, “kalp” kelimesinin bir şeyin ters çevrilmesi, dönüşmesi veya değişmesi anlamında da kullanıldığı görülür. Hurmanın olgunlaşarak kırmızılaşması, bir koyunun annesinden farklı bir renkte doğması ya da kuyunun kazılması ve içinin çevrilmesi gibi durumlarda bu kavram tercih edilmiştir. Tüm bu bağlamlar, kalp kelimesinin hem somut hem de soyut anlamda derin, çok yönlü ve geniş bir kullanıma sahip olduğunu göstermektedir.³²⁴

Tacü'l-Arûs'da aynı kavramlarla açıklanan kalb, İbn Hişam'ın verdiği tanımda kapsamlı bir özet içermektedir; Hişam kalbin dört temel anlamını sıralarken, bunları fuâd (kalbin özü), akıl (zihnin merkezi), saflık (bir şeyin özü ve arılığı) ve seçkinlik (bir şeyin en değerli kısmı) olarak tanımlar.³²⁵

Kuran-ı Kerim'de “Allah kimin hidayetini dilerse, onun göğsünü İslam'a açar”³²⁶ buyurularak gönlün ilâhi iradenin tecellî ettiği bir alan olduğu vurgulanır. Bu hakikat, Ümmü Seleme'den rivayet edilen hadiste Hz. Peygamber'in en çok ettiği duada kendini gösterir: “Ey

³²³ Mütercim Âsım Efendi, *El-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît: Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*, ed. Mustafa Koç, çev. Mustafa Koç - Eyüp Tanrıverdi (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013), 1/617.

³²⁴ İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 1/685-689.

³²⁵ ez-Zebidî, *Tâcu'l-Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 4/70.

³²⁶ el-En'âm 6/125.

kalpleri çeviren (Allah'ım)! Benim kalbimi dinin üzere sabit kıl." Ümmü Seleme'nin "Neden bu duayı çok ediyorsun?" sorusuna verdiği cevap oldukça düşündürücüdür: "Hiçbir insan yoktur ki kalbi Allah'ın iki parmağı arasında olmasın. O, dilediği kulunun kalbini istikamet üzere kılar, dilediğini ise saptırır."³²⁷ Kur'an âyetleri, kalbin Allah'a yönelmesi (inâbe) gerektiğini vurgular. "Kim Rahmân'dan (Allah'tan) korkarak O'na yönelmiş bir kalp ile gelirse..."³²⁸ âyeti, gönlün Allah'a teslimiyetini ve O'na dönüşünü ifade eder. Bu ifade, kalbin tek yönlü bir akılsal süreçten ziyade tevazu, itaat ve ilâhi rehberliğe açıklık ile şekillendiğine işaret etmektedir. Özellikle "kalplerin itmi'nânî"³²⁹ ve "ürpermesi"³³⁰ gibi metaforlar, kalbin duygu, akıl ve iman arasındaki diyalektik ilişkisini vurgular. Yûnus Emre de gönlün bu yönelişini, "*Gönül dost turacı dilüm şehâdet*"³³¹ dizeleriyle dile getirerek gönlün dostun durağı olduğunu ve imanla mecz olunduğunu belirtir.

Kur'an-ı Kerim'de kalp aynı zamanda insanın düşünme ve anlama merkezi olarak konumlandırılmaktadır. "Kur'ân'î akıl düşünen kalptir ya da iman etmiş akıldır"³³² ifadesi, Kur'an'daki akıl kavramının kalbin düşünce yetenekleriyle iç içe olduğunu göstermektedir. Akıl kelimesinin Kur'an'da "lüb, hicr, nuhâ, hulm, kalp ve fuâd"³³³ gibi kelimelerle ifade edilmesi, bu kavramların kalpteki aklın ve duyguların işlevine işaret etmektedir. Kalp, bilişsel ve varoluşsal işlevleri üstlenen bir "düşünen akıl" olarak tanımlanır ve bu bağlamda gönül, aklın ve imanın birleştiği, tefekkür ve idrakin gerçekleştiği bir merkez olarak kabul edilmektedir. Nitekim "Onların kalpleri vardır, ama onunla idrak etmezler"³³⁴ âyeti, aklın vahiy ile terbiye edilmemiş bir kalp üzerine inşa edildiğinde eksik ve sınırlı kalacağına dair epistemolojik bir uyarı niteliği taşır.

³²⁷ b. İsa et-Tirmizî, *el-Câmi'u'l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, 4/219 (No.2277); Ebû 'Abdullâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî Ahmed b. Hanbel, *Müsnedü'l-İmâm Ahmed b. Hanbel*, thk. Şu'ayb el-'Arna'ût - 'Âdil Murşid v.dğr (Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle, 1421/2001), 19/160 (No.12107); Tayâlisî, *el-Musned*, 3/181 (No.1713).

³²⁸ Kâf 50/33.

³²⁹ el-Bakara 2/60.

³³⁰ el-Enfâl 2.

³³¹ T. 19/9.

³³² Yasin Pişgin, "Kur'anda Kalbin Akledişi: İman", *Kader: Kelâm Araştırmaları Dergisi* XI/2 (ts.), 114, 115.

³³³ Pişgin, "Kur'anda Kalbin Akledişi", 114, 115.

³³⁴ el-A'râf 7/179.

Hız. Peygamber'in "Dikkat edin! Vücutta öyle bir et parçası vardır ki o salâha ererse bütün beden salâh bulur; o fesada düşerse bütün beden bozulur. İyi bilin ki o, kalptir"³³⁵ hadisi, insan varlığının hem maddi hem de mânevî boyutlarının temelini oluşturan bu merkezî yapının, akıl ve amel üzerinde derinlemesine etkili tayin edici rolünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Yûnus Emre'nin "*Eger akıl başdayısa, gönülde ol tuşdayısa / İkisi bir işdeyse düşman bana kâr eylemez*"³³⁶ dizesinde de vurgulandığı üzere; aklın rehberliğinde gönlün doğru yolu bulması, insanın mânevî olgunluğa erişmesinde elzem bir unsurdur. Bu bağlamda, "düşman" terimi, bireyin mânevî ve ahlâkî gelişimine engel teşkil eden, onun kalbini ve aklına zarar veren negatif özellikleri simgelemektedir. Yûnus Emre, akıl ve gönül arasında kurulması gereken dengeye vurgu yaparken, bu dengenin bozulmasına neden olan mânevî mücadeleyi, yani nefis ve kötü huyların hakimiyetini daima ön planda tutar. Dolayısıyla, burada düşman olarak ifade edilen unsur, aslında insanın kendi içindeki çıkarıcı ve bencil eğilimler, kibir gibi kalp ve akıl bütünlüğünü bozan unsurlardır. Yûnus Emre, akıl ve gönül ilişkisinde yalnızca duyguların veya düşüncelerin ötesinde, söz ve amel arasında kurulması gereken bir dengeye işaret etmekte, bunu başka bir beytinde "*Cân neye ulaşırsısa akıl da ana harc olur / Gönül neyi severise dil anı şerh itse gerek*"³³⁷ ifadesi Yûnus'un düşüncesinde gönül, kalp ve söz arasındaki ontolojik ve epistemolojik ilişkiyi vurgulamaktadır. Söylene gelen dil, gönlün aynası ibaresi, burada Yûnusça ifade edilmiştir. Gönle düşen sözün hakîkati yansıtabilmesi ise ancak kalbin safiyetine bağlı görülmektedir. Cân, gönül, akıl ve fehmetmenin bir arada aşk ile daha yüksek bir noktaya çıkacağını şu şekilde ifade etmektedir. "*Cân u Gönül fehm ü 'akıl 'ışk mevcine gark olıcak / Pes niçe ansun ol kişi yazug u müzd assı-ziyân*"³³⁸ Bu beyit, aşk kavramını da dahil ederek, insanın mânevî yolculuğunda tevhid anlayışını tesis edebilmesi için gerekli bütüncül ahlâkî sistem ve unsurların varlığını işaret eden derin bir yapıya işaret etmektedir. Böylece, Hız. Peygamber'in hadisi ile Yûnus Emre'nin dizeleri, akıl ve gönül birlikteliğinin insanın mânevî tekamülünde vazgeçilmez bir rol oynadığını, bu ilişkinin ise bireyin dünya hayatındaki fiili yaşamını, gönül safiyetini ve uhrevî kurtuluşunu yakından etkilediğini ortaya koymaktadır.

³³⁵ Buḥârî, *Şaḥîhu'l-Buḥârî*, 1/28 (No.52); Aḥmed b. Ḥanbel, *Müsnedü'l-İmâm Aḥmed b. Ḥanbel*, 30/324 (No.18374); Ebû'l-Ḥasen Muslim b. el-Ḥaccâc el-Ḥuşeyrî en-Nisâbûrî Muslim, *Şaḥîhu Muslim*, thk. Muḥammed Zuheyir en-Nâsır (Cidde; Beyrut: Dâru'l-Minhâc; Dâru Ṭavḳi'n-Necât, 1433), 5/50 (No.1599).

³³⁶ T. 112/3.

³³⁷ T. 139/5.

³³⁸ T. 259/3.

Gönül kavramı ayrıca Kur'an'da kirlenebilen ve temizlenmesi gereken bir merkez olarak da ele alınır. Kur'an'da “gaflet”³³⁹ ve “mühürlenmiş kalpler”³⁴⁰ gibi ifadeler, kalbin mânevî olarak kirlenebileceğini gösterirken, hadislerde kulun günah işlemesiyle kalpte siyah bir nokta oluştuğu, tövbe ile bu noktanın temizleneceği belirtilmiştir. Hadisi şerifte bu konu âyet üzerinden açıklanmaktadır: “Bir kul hata yaptığında, kalbine siyah bir nokta vurulur. Eğer o kişi bu hatadan vazgeçer, istiğfar eder ve tövbe ederse, kalbi cilalanır (temizlenir). Ancak aynı hatayı tekrar işlerse, bu nokta büyür ve kalbini tamamen kaplayıncaya kadar devam eder. İşte bu, Allah'ın şu âyette zikrettiği ‘Rân’dır: ‘Hayır! Bilakis onların kalplerini, kazandıkları günahlar kaplamıştır.’³⁴¹.”³⁴² Yûnus’un “*Gönül pâsın yudunisa kibr ü kîni kodunisa*”³⁴³ dizeleri, bu kirliliği kibir ve kin gibi ahlâkî zaafarla ilişkilendirir. “*Gönüller pâsını yuyuban gidermege*”³⁴⁴ diyen Yûnus Emre, gönül temizliğinin önemine işaret eder. “*Bir tona kan bulaşacak yumayınca mismil olmaz / Gönül pâsı yumayınca namâz edâ olmayısar*”³⁴⁵ ifadeleri, gönül temizliğinin batını bağlamda ibadetlerin kabulü için dahi ne kadar elzem olduğunu vurgular. Benzer batını bir şartıda “*Bir kez Gönül yıkdunisa bu kıldugun namâz degül / Yitmiş iki millet dahı elin yüzün yumaz degül*”³⁴⁶ beytinde dile getirmektedir. Bu dizeler, hadislerdeki kalp temizliği vurgusunu ritüelin batını bağlamda ontolojik şartı olarak ele alır. “*Sûret nakşın gidermekle Gönül mülki temiz olmaz / Akar rahmet suyu çağlar Gönül kirin yuyan gelsün*” dizeleri, sadece dış görünüşü düzeltmekle gönlün temizlenemeyeceğini, rahmet suyu ile gönül kirinin yıkanması gerektiğini ifade eder. “*Gönülde pas oturur anda seni yitürür / İçerü şâh oturur girimezsın göresin*”³⁴⁷

Yûnus Emre'nin şiirlerinde gönül, aşkın ve ilâhi tecellînin merkezi olarak öne çıkar. “*Hak bir Gönül viridi bana hâ dimedin hayrân olur*”³⁴⁸ mısrası, gönlün ilâhi bir lütuf olduğunu ve sürekli hayranlık içinde bulunduğunu ifade eder. Kur'an'da da “Müminler ancak o

³³⁹ el-Kehf 18/28.

³⁴⁰ el-Bakara 2/7.

³⁴¹ el-Mutaffifin 83/14.

³⁴² b. İsâ et-Tirmizî, *el-Câmi 'u'l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, 5/526 (No.3624); Ebû 'Abdurrahmân Ahmed b. Şu'ayb el-Ĥorâsânî en-Nesâ'î, *es-Sunenu'l-Kubrâ*, thk. Ĥâsen 'Abdulmun'im (Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle, 1421/2001), 10/328 (No.11594).

³⁴³ T. 24/3.

³⁴⁴ T. 29/2.

³⁴⁵ T. 24/2.

³⁴⁶ T. 166/1.

³⁴⁷ T. 250/3.

³⁴⁸ T. 49/1.

kimselerdir ki, Allah anıldığı zaman kalpleri ürperir³⁴⁹ âyeti, müminlerin gönüllerinin Allah anıldığında ürperdiğini, yani ilâhi tecellî karşısında hassasiyet gösterdiğini belirtir. Sûfi paradigma, gönlü sadece bir “arınma” mecrası değil, aynı zamanda aşk ve ma’şuk ile dinamik bir ilişkiye sokar: “*Cân u Gönül ‘akl u fehim nisâr olsun ma’şûkaya*”³⁵⁰ mısraları, gönlün akli aşan ve vuslatı hedefleyen bir epistemolojiyi işaret eder. “*Ma’şûkanun tecellîsi dürlü dürlü renkler olur / Bir şîvede yüz bin Gönül uş hemîşe cûşa gelür*”³⁵¹ dizeleri, maşukun tecellîsinin farklı farklı tezâhürler ettiğini ve gönüllerin bu tecellîlerle coştüğünü ifade eder.

“*Gönüldür seven anı esîr eyleyen seni / Kimi âzâd eylesin sen âzâd olmayınca*”³⁵² bu beyitte belirtildiği gibi sevgi ve aşkın merkezi gönüldür, gönül kime yar olursa onun esiri olur. Yûnus’ta gönül, Kur’ânî kavramın mistifikasyonu ile derinleşir ve asıl sahibine referansla: “*Gönül Çalab’un tahtı*”³⁵³ ifadesiyle, gönlü ilâhi tecellînin esas olması gereken mekânı olarak konumlandırır. Benzer bir beyitte “*Bir ‘acâyib ‘ışk geldi bende bu hâl üstine / Gönlümi taht eyledi oturdu cân üstine*”³⁵⁴ diyerek, gönül tahtına oturmanın aşk ile mümkün olacağını belirtmektedir. “*Âşıklarun gönli gözi ma’şûkın isteyü gider*”³⁵⁵ dizesi, âşıkların gözlerinin ve gönüllerinin sürekli maşuku arayış içinde olduğunu belirtir. “*İşk erinün gönli tolu pâdişâhun haznesidür / İşksuz âdem ne anlasun şerî’atun ma’nîsidür.*”³⁵⁶ diyerek Yûnus şerri hükümlerin mânasının, hakîkatinin anlaşılabilmesi için, gönül âlemindeki Hakkın bahşettiği hazinelerin farkındalığını şart koşmaktadır. Erler payesini mânanın hakimlerini ilâhi vuslatla ilişkilendiren Yûnus üzüntüden uzak olacağını başka bir beyitte “*Ma’nî eri bu yolda melûl olası degül / Ma’nî tuyan gönüller hergiz ölesi degül*”³⁵⁷ demektedir.

Netice itibariyle gönül, Yûnus Emre’nin şiirlerinde ve İslami düşüncede, insanın mânevî yolculuğunda merkezi bir role sahiptir. Kur’an âyetleri ve hadisler, gönlün idrak merkezi, arınma yurdu, aşkın ve tecellînin mekânı olduğunu vurgular. Yûnus Emre de şiirlerinde gönül kavramını bu çerçevede ele alarak, gönül temizliğinin, ilâhi aşka yönelişin ve akıl-gönül dengesinin önemini dervişane bir üslupla dile getirir. Bu bağlamda gönül, Kûrânî temelleri olan

³⁴⁹ el-Enfâl 8/2.

³⁵⁰ T. 32/2.

³⁵¹ T. 73/5.

³⁵² T. 297/2.

³⁵³ T. 299/5.

³⁵⁴ T. 334/1.

³⁵⁵ T. 17/2.

³⁵⁶ T. 59/1.

³⁵⁷ T. 158/1.

ve tasavvufî gelenekte derinleşen bir kavram olarak, insanın hem maddî hem de mânevî dünyasında denge unsuru olarak kabul edilmekte ve insanın kemale ermesinde vazgeçilmez bir unsur olarak görülmektedir. Gönül, sadece bir duygu merkezi değil, aynı zamanda ilâhî hakikatlerin tefekkür edildiği, teslimiyetin gerçekleştiği ve aşk ile ilâhî tecellîlerin müşahede edildiği bir mânevîyat mihrabıdır.

Tasavvufî gelenekte kalbin çok yönlü yapısı, onun farklı boyutlarıyla tasvir edilmesine yol açmıştır. Kalb, sır, ruh, fuâd ve latife gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş; her biri farklı idrak seviyelerine ve mânevî hallere işaret etmiştir. Hâkim Tirmizî'nin *el-Fark beyne'l-Kalb ve's-Sadr* adlı eserinde, kalb kavramının derinliklerine dair önemli tespitler yer almaktadır. Tirmizî, Kur'ân ve hadislerden hareketle yaptığı analizlerde, sûfîlerin genellikle imanın ve idrakin mahalli olarak gördükleri kalbin, sadece bir duygu ya da iman merkezi olmadığını, aynı zamanda farklı bilgilere ve hakîkatlere ulaştığı çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu ifade etmiştir. Ona göre kalb, insanın hem Allah'a yaklaşma hem de hakîkati idrak etme yolunda sahip olduğu en önemli merkezdir. Ancak bu merkez, sabit ve tek fonksiyonlu bir yapıdan ziyade, farklı katmanları ve işlevleriyle insanın mânevî dünyasında çok boyutlu bir işleve sahiptir.³⁵⁸ Bu anlayış, İslam tasavvufunda insanın mânevî-tecrübi dünyasını anlamaya yönelik derinlikli bir perspektif sunmuştur.

Görüldüğü gibi İslam literatüründe “kalp” (gönül) kavramı, insanın mânevî varlığını şekillendiren en temel unsurlardan biri olarak ele alınır ve bu bağlamda, imanın ve küfrün; sevginin ve nefretin, cesaretin ve korkaklığın; iyiliğin ve kötülüğün kaynağı, merkezi ve mahalli olarak görülür. Kalp hem olumlu hem de olumsuz duygulara ev sahipliği yapar; öyle ki, haset, gazap, kin ve nefret gibi insanı kötüye sürükleyen duyguların yuvası olduğu gibi, iman, Allah korkusu, hilm ve takva gibi insanı yüceltici erdemlerin de dayanak noktası olarak kabul edilir. Bu kapsamda, kalbin işlevi yalnızca duygusal bir merkez olmanın ötesine geçer; çünkü marifet, yani Allah'ı bilmek, tanımak ve O'na yakınlık kazanmak da doğrudan kalbe nispet edilir, zira insanın mânevî olarak yükselmesi ve Rabbinin büyüklüğünü idrak etmesi, kalbin derinliklerinde gerçekleşen bir tefekkür ve idrak sürecidir. Kalp, insanın hem ahlâkî hem de inanç boyutundaki tüm halleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir ve bu nedenle, İslam düşüncesinde, kalbin akletmesi, temiz tutulması ve olgunlaştırılması, insanın uhrevî kurtuluşu açısından büyük bir öneme sahiptir.

³⁵⁸ Ekrem Demirli, “‘Zahirî’ İlimlerin Otoritesi Karşısında Tasavvuf’un Meşruiyet Arayışı”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 15 (ts.), 235,236.

Hadislerde ifade edildiği üzere, kalbin Allah'ın iki parmağı arasında olması, insanın her daim ilâhî tasarruf altında bulunduğunu ve bu hâkimiyetin sürekli olarak kişide tecellî ettiğini göstermektedir. Bu anlamda kalp, mânevî akışların ve duyuların ana mekânı olarak, dervişin mânevî yolculuğunda merkezi bir konuma sahiptir. Kalbin hem olumlu hem de olumsuz tüm duyguları kendi zıtlarıyla birlikte kuşatabilecek bir kapasiteye ve derinliğe sahip olması gerekir ki, kişi hakîkatin ve ilâhî tecellîlerin bütün mertebelerini gereğince kavrayabilsin. Bu bağlamda estetik açıdan bakıldığında, kalp (gönül), insanın hissediş ve algılayışlarının merkezi olması itibarıyla, estetik tecrübelerin zuhur ettiği en önemli mekân olarak ortaya çıkmaktadır.

İnsanoğlunun kalbi, her türlü duygu ve hissiyatı içine alabilecek genişlikte bir mânevî kıvama erişmediği takdirde, hakîkatin ve ilâhî tecellîlerin tam olarak kavranması mümkün olmayacak, dolayısıyla kemal ve tevhid bağlamında bütüncül bir duyuş da gerçekleşmeyecektir. Bu anlamda, kişinin gönlünde oluşması gereken genişlik ve derinlik, ilâhî tecellîlerin tam ve eksiksiz bir biçimde kabul edilmesini sağlayan temel unsurdur. Sâlik, mânevî yolculuğunun her bir mertebesinde farklı ilâhî tecellîlerle karşılaşmakta ve bu tecrübelerle olgunlaşarak kemale doğru ilerlemekte, marifetin hakîkatini idrak etmeye başlamaktadır. Yûnus Emre'nin aşağıda bütüncül şekilde birbirini takip eden şiirlerinde de açıkça müşahede edildiği gibi, gönül, birbirine zıt pek çok duyguyu ve hissiyatı bir araya getirerek bütünleştiren, hakikat ve estetik tecrübeleri kendinde cem eden bir mekân olarak dikkatleri üzerine çekmektedir.

*1 Hak bir Gönül viridi bana hâ dimedin hayrân olur
Bir dem gelür şâdî olur bir dem gelür giryân olur*

*2 Bir dem sanasın kış gibi şol zemheri olmuş gibi
Bir dem beşâretten togar hoş bâgıla bostân olur*

*3 Bir dem gelür söyleyemez bir sözi şerh eyleyemez
Bir dem dilinden dür döker dertlülere dermân olur*

*4 Bir dem çıkar 'Arş üzere bir dem iner tahte's-serâ
Bir dem sanasın katredür bir dem taşar 'ummân olur*

*5 Bir dem cehâletde kalur hiç nesneyi bilmez olur
Bir dem talar hikmetlere Câlinûs u Lokmân olur*

6 Bir dem dîv olur ya perî vîrâneler olur yiri
Bir dem uçar Belkîs'ıla sultân-ı ins ü cân olur

7 Bir dem görür olmuş gedâ yalın tene geymiş 'abâ
Bir dem ganî himmet ile Fagfûr u hem Hakân olur

8 Bir dem gelür 'âsî olur Hak zihnini yavı kılır
Bir dem gelür kim yoldaşı hem zühd ü hem îmân olur

9 Bir dem günâhın fikr ider tos-togru Tamu'ya gider
Bir dem görür Hak rahmetin Uçmaklar'a Rıdvân olur

10 Bir dem varur mescidlere yüzün sürer anda yire
Bir dem varur deyre girer İncil okur ruhbân olur

11 Bir dem gelür Mûsâ olur yüz bin münâcâtlar kılır
Bir dem girer kibr evine Firavn'ıla Hâmân olur

12 Bir dem gelür 'Îsâ gibi ölmüşleri diri kılır
Bir dem gelür güm-râhleyin yolında ser-gerdân olur

13 Bir dem döner Cebrâîl'e rahmet saçar her mahfile
Bir dem gelür güm-râh olur miskîn Yûnus Hayrân olur³⁵⁹

Yûnusun devam eden şiirinde İnsan ömrünün her bir hali gönülle ilişkilendirilerek insan ömrünün nasıl geçtiği anlatılmaktadır. İnsan bu hayat tecrübesini gönül sayesinde tecrübe ederek yaşamaktadır.

1 Ata belinden bir zamân anasına düşdi gönül
Hak'dan bize destûr oldu hazîneye düşdi gönül

2 Anda beni cân eyledi et ü sünük kan eyledi
Dört on günü diyicegez degirtmege düşdi gönül

³⁵⁹ T. 49/1-13.

3 Yürüridüm anda pinhân Hak buyruğı virmez amân
Vatanumdan ayırdılar bu dünyeye düşdi gönül

4 Beni beşige urdılar elüm ayagum sardılar
Öndin acısın virdiler tuz içine düşdi gönül

5 Günde iki kez çözerler başına akça dizerler
Agzuma emcek virdiler nefis kabzına düşdi gönül

6 Bu nesneyi terk eyledüm yürimege 'azm eyledüm
On'iki sünügüm yazarlar elden ele düşdi gönül

7 Oglan iken sultân kopar kim elin kim yüzün öper
'Akıl bana yoldaş oldu sultânlığa düşdi gönül

8 Bu çağıla sakal biter görenün gülregi dutar
Güzeller katında biter sev-sevüye düşdi gönül

9 Hayırdan şerri çok sever işlemege becid iver
Nefsinün dilegin kovar nefis evine düşdi gönül

10 Kırk beşinde sûret döner kara sakala ak iner
Bakup şeybetin göricek yoldurmaga düşdi gönül

11 Yola gider başaramaz yigitlige eli varmaz
Bu nesneleri koyuban yavunmaga düşdi gönül

12 Ogl eydür bunadı ölmez kız eydür yirinden durmaz
Hiç kendü hâlimden bilmez hâlden hâle düşdi gönül

13 Ölicegez şükr ideler sinden yana iledeleler
Allah adın zikr ideler çok şüküre düşdi gönül

14 Su getüreler yumaga kefen saralar komaga
Agaç ata bindüreler teneşire düşdi gönül

15 Eger varısa ‘amelün gin olısar sinün senün
Eger yogısa ‘amelün oddan şarâb içdi gönül

16 Yûnus anlayıvar hâlün şuna ugrayısar yolun
Bunda elün ireriken hayr işlere düşdi gönül³⁶⁰

Yûnus Emre’nin bu şiirinde, gönül olgusunun cihanşümul boyutuna dair derin ve çok katmanlı bir bakış açısı ortaya konulmaktadır. Şiir, dervişane bir tefekkürden hareketle, gönlün yalnızca mistik bir yolculuğun aracı değil, aynı zamanda insanın öz varlığında evrensel bir hakîkatin tezâhürü olduğuna işaret etmektedir. Her ne kadar tasavvufi bir dil kullanılsa da, burada gönül kavramı, insanın varoluşunun temel unsurlarından biri; zamanla ve mekânla harmanlanıp hem dünyevi hem de uhrevî temsil eden bir merkez olarak değerlendirilir.

Şiirde, gönlün “*Hak’dan bize destûr olması*” gibi ifadelerle, ilâhi emrin insan yaşamına nüfuz eden iradesi ve mukaddes düzenin bir yansıması olduğu vurgulanır. Bu bağlamda gönül, salt dervişlerin mânevî tecrübesiyle sınırlı kalmayıp her insanda bulunan, zamanın ve mekânın ilişkisi arasında değişip gelişen, fakat nihayetinde ilâhi hakîkata yönelmeyi kendine hedef edinen evrensel bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Aynı zamanda, şiirdeki her bir satır, insanın yaşam evrelerinin ruhani ve maddi tefritlerini, dünyevi mevcudiyet ile hakîkatin ilâhi boyutunun karşılıklı etkileşimini gözler önüne serer. Bu durum, gönlün ister sevinçlerin ister hüznlerin ister kederin veya felaketin etkisi altında kalması, ister ilâhi aşkın nûrlandırması bağlamında, zamanın akışı içinde sürekli bir dönüşüm ve varoluş mücadelesi içinde olduğunu göstermektedir.

Böylece, Yûnus Emre’nin gönül anlayışı, sadece dervişane bir mânevîyatın değil; her insanın iç dünyasında mevcûd olan, ortak bir hakîkat arayışının ve var oluş mücadelesinin sembolü olarak öne çıkmaktadır. Bu evrensellik, gönlün zaman ve mekân sınırlarını aşan, her daim ilâhi aşk ve hakîkat peşinde koşan bir ruh haliyle tezâhür ettiğinin altını çizer. Şiir, insan varoluşunun bu dinamik yapısını açıklarken, her dönemin ve mekânın getirdiği zorluklara rağmen, gönlün ilâhi kelâmda yansıyan asıl mevzunun, insana verilen ebedi bir armağan olduğuna dikkat çeker.

³⁶⁰ T. 152/1-16.

Yûnus Emre'nin tasavvufi bağlamdaki gönül anlayışı, insanın varlıkla kurduğu ilişkiyi ontolojik bir bütünlük içinde ele alarak, modernitenin ve sonrası günümüze kadar gelen ana akımların kavramsal ayrışmalarına karşı mânevî bir tevhide öngörür. Kartezyen düşüncenin beden ve ruhu dualist bir temelde ayırması, ardından Tanrı, doğa, sanat ve estetik gibi kavramların özerk alanlara hapsolması, insanın varoluşsal anlamını parçalayan bir süreci tetiklemiştir. Bu süreçte, insanın kendisiyle, tabiatla ve ilâhi olanla kurduğu bağlar, soyut ve mekanik bir dünya görüşü içinde kaybolmakta ve aslı ile bağlantısını kesmektedir. Yûnus'un gönül kavramında gördüğümüz reel bütünlük bu parçalanmışlığı aşarak, tüm varlık katmanlarını birbirine bağlayan organik bir ilişki ağı önerir. Gönül, bu bağlamda, yalnızca mistik bir içe dönüşün sembolü değil; insanın hem afaki hem enfüsi kurduğu diyalogda merkezi bir konum işgal eden bir tecellî mecrasıdır. Bu mecra, her bir unsuru ilâhi hakîkatin tecellîsi olarak yansıtarak ve insanı, parçalı düşünme biçimlerinin ötesinde köklü bir bütünlüğe davet etmektedir.

Gönül, Yûnus'un şiirlerinde, İslami ve tasavvufi bağlamda varlığın diyalektik birliğini sağlayan bir merkez olarak tanımlanmaktadır. Tanrı, doğa ve insan arasındaki ilişki, bu birlik içinde hiyerarşik veya antagonistik değil, karşılıklı bir bütünlük temelinde şekillenir. Örneğin Yûnus, gönlün ilâhi iradenin tezâhürü olduğunu vurgularken, aynı zamanda insanın dünyevi tecrübelerinin bu iradeyle sürekli bir etkileşim içinde olduğunu ve bu bağın beraberinde bir sorumluluğu barındırdığını ima eder. Bu etkileşim, modern dünyanın özerklik iddiasındaki kavramlarını (sanat, bilim, din) birbirinden sanal olarak ayıran sınırları belirlemenin ilâhi irade ile ve hissedilen tevhid çerçevesinde sorumluluğu da beraberinde getireceğini belirtmektedir.

Kur'anî ifade ile tek bir kalbe³⁶¹ yapılan vurgu, tüm bu alanları kapsayan ve onları anlamlı bir bütüne dönüştüren ontolojik zemini de ifade etmektedir. Bu zemin üzerinde, insanın duygu, akıl ve ruhaniyet gibi unsurları, ayrıştırılmaz bir şekilde iç içe geçer. Böylece, gönül, insanı "ben" ve "öteki", "iç" ve "dış", "zahir" ve "batın" gibi ikiliklerin ötesine taşıyarak, varlığın birliğine dair kolektif bir şuur bina eder. Modern kurumlar ve bu minvalde devam eden ayrıştırıcı yaklaşımların ısrarla görmezden geldiği yaradılışın kaynağı ve mahiyeti bağlamındaki bu birliktelik, Yûnus'un şiirlerinde zaman ve mekânı aşan hatta insan kimliğini dahi aşan bir hakîkat olarak belirmektedir.

³⁶¹ el-Ahzâb 33/4.

İlahi aşkın ve hakîkatin yansıması olarak gönül, insanı maddi dünyanın geçici hedeflerinden çok, ebedi olanla ilişkilendirir. Bu ilişki, insanın kendini “özne” ve dünyayı “nesne” olarak konumlandıran Kartezyen perspektiften tamamen farklı bir yapıyı vaaz eder. Yûnus’a göre, gönül, insanın kozmostaki yerini anlamlandırmasını sağlayan epistemolojik araçtır; zira hakîkate ulaşmak, ancak varlıkla kurulan bu bütünleşik ilişkiyle mümkündür. Bu durum, gönlü yalnızca mistik bir kavram olmaktan çıkarıp, insanın epistemolojik ve etik varoluşunun temel dayanağı haline getirir. Sonuç olarak, Yûnus Emre’nin gönül anlayışı, modern insanın yabancılaşma ve anlam krizine karşı kadim bir farkındalık oluşturacak tespitler içermektedir. Gönül, parçalanmış kimlikleri ve kurumları, ilâhi düzenin bir yansıması olan organik bir bütünlüğe davet etmektedir. Bu bütünlük, insanın sadece kendi mânevî uyumunu değil, toplumsal ve kozmik düzlemdeki konumunu da özüne döndürerek tanımlamaktadır.

Yûnus Emre’nin *Risâletü’n-Nushiyye* adlı gönül âlemine dair işlenen alegorik üslup, tasavvufi bakış açısını hikâye formatında ifade etmektedir. Eserde, gönül, dünyanın inşasında belirleyici bir rol üstlenen; insanın mânevî varlığını, yani özneyi temel alan yapıcı ve yönlendirici unsurların kaynağını teşkil eden iki temel otorite olan Ruh ve Nefs arasında bir taht mücadelesi olarak tasvir edilmektedir. Her ne kadar bu mücadele, iki kuvvetin kavramsal derinliği bağlamında kısaca ele alınmış olsa da gönül dünyasındaki etkileşimler insanın varoluşu ile estetik özne olarak şekillenmesi arasında özgün bir birliktelik oluşturmaktadır. İki güç arasındaki ilişkinin, insanın özne olarak varoluşuna ve estetik değerlerin ortaya çıkış sürecine doğrudan etki ettiği şeklinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla, tasavvufi bakış açısının ruh ve nefis arasında kurduğu doğrudan ilişkiyi temel alan teorik kavramsal yapı değerlendirilerek, Yûnus Emre’nin gönül dünyasındaki bu iki temel unsur arasındaki mücadelesine odaklanmak, insanın hem özne hem de estetik özne olarak yapısına ilişkin bir değerlendirme yapma imkânı sunacaktır.

Bu nedenle, öncelikle ruh ile nefis arasındaki doğrudan ilişkiyi ele alan tasavvufi perspektiften konunun teorik çerçevesini ortaya koymak gerekmektedir. Takip eden bölümlerde, bu teorik altyapı oluşturulduktan sonra, Yûnus Emre’nin gönül dünyasında tasvir ettiği ruh ve nefis arasındaki mücadelenin incelenmesi amaçlanmaktadır. Söz konusu inceleme, insanı yalnızca bir özne olarak değil, aynı zamanda estetik bir özne olarak da anlamaya ve değerlendirmeye olanak sağlayacaktır. Böylece, Yûnus Emre’nin düşünce dünyasında insanın hem bireysel hem de toplumsal varoluş biçimini, onun mânevî terbiye anlayışı bağlamında kavramak için sağlam bir zemin oluşturulmuş olacaktır.

3.1.5.1. Tasavvufi Bağlamda Ruh ve Nefs arasındaki Ontolojik Bağ

Ruh ile nefis arasındaki ilişki, “insanın” tanımlanmasında, ilâhi kaynağa olan bağının açıklanmasında ve mânevî tekâmül sürecinde, merkezi bir rol oynamaktadır. Ruhun nefis karşısındaki ontolojik üstünlüğü, ahlâkî mücadelenin ve mânevî arınmanın temelini oluşturur. Bununla birlikte, her iki unsurun birbirine yakınlığı ve karşılıklı etkileşimi, insanı maddî ve mânevî boyutlarıyla bir bütün olarak var eden dinamik bir yapıyı ortaya koymaktadır. Estetik özne bağlamında, bu unsurların varoluşsal konumlarının dikkate alınması, estetik kavramına tasavvufi yaklaşım açısından büyük önem taşımaktadır. Tasavvufi perspektifte ruh ile nefis arasındaki ilişkiye değinen bazı sûfilerin görüşleri, bu ilişkinin daha doğru anlaşılmasına fayda sağlayacaktır.

İmam Kuşeyrî, *er-Risâle*'sinde ruh ve nefis arasındaki ilişkiyi, insanın mânevî tekâmülü bağlamında tahlil eder. Ona göre ruh, bedene emaneten tevdi edilmiş latif bir cevherdir ve hayatın devamı, ruhun bedenle irtibatına bağlıdır. Ehl-i Sünnet âlimlerinin bu konudaki ihtilaflarına değinen Kuşeyrî, bir kısım âlimlerin ruhu “hayat” olarak tanımladığını, diğerlerinin ise onu bedene yerleştirilmiş müstakil bir mânevî a'yan (cevher) olarak gördüğünü aktarır. Ruh, bedende bulunduğu sürece insanın hayatını idame ettirir; uyku hâlinde ise bedenden ayrılarak bir terakki (mânevî yükseliş) yaşar ve sonra tekrar bedene döner. Kuşeyrî, ruhun ezeli olmadığını, sonradan yaratıldığını ve bedenle birlikte ahirette haşrolunacağını vurgular. Ona göre insan, ruh ve bedeninin ayrılmaz bir bütünüdür; bu sebeple sevap ve ceza da ikisine birlikte tatbik edilecektir.³⁶²

Nefs meselesinde ise Kuşeyrî, bu kavramın lügat anlamından ziyade sûfiler nezdindeki özel anlamına odaklanır. Nefsi, insandaki kötü huy ve fiillerin kaynağı olarak tanımlar. Kulun kötülükleri iki kısımdır: Birincisi iradeyle kazanılan haram ve mekruhlar, ikincisi ise nefse içkin olan kibir, gazap ve haset gibi zemmedilen huylardır. Kuşeyrî, nefsin en tehlikeli vasfının kötülükleri iyilik zannedip kendini üstün görmesi olduğunu belirtir ve bu hâli “gizli şirk” olarak nitelendirir. Nefsin terbiyesinde, açlık veya uykusuzluk gibi fizikî yöntemlerden ziyade, onun arzularını reddetmek ve iradeyi nefsin isteklerinin aksine yönlendirmek gerektiğini savunur. Zira bu yöntem, kötü huyların bertaraf edilmesinde daha kalıcıdır.³⁶³

Ruh ile nefis arasındaki ilişkiyi Kuşeyrî, insanın iç âlemindeki iyi ve kötünün mahalli olarak açıklar. Nasıl ki bedende göz görmenin, kulak işitmenin merkeziyse, bâtında da ruh iyi

³⁶² İmam Kuşeyrî, *Tasavvuf İlimine Dair Kuşeyrî Risalesi*, ed. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergah Yayınları, 2019), 181.

³⁶³ Kuşeyrî, *Tasavvuf İlimine Dair Kuşeyrî Risalesi*, 180.

huyların, nefis ise kötü huyların taşıyıcısıdır. Her ikisi de melek ve şeytan gibi latif varlıklar olmakla birlikte, insanın tek bir bütün oluşturması sebebiyle birbirine bağlıdır. Kuşeyrî, nefsin kötü huylarının ruhun ulviyetini perdeleyebileceğini, ancak nefsin terbiyesiyle ruhun safiyetinin ortaya çıkacağını ifade eder. Nitekim nefsin tezkiyesi, ruhun “ahlâk-ı hamîde” ile donanmasına zemin hazırlar.

Kuşeyrî'nin bu ilk döneme ait kavramların sınırlarının tam olarak belirlenmediği genel perspektifine karşılık, İbn-i Arabî'nin yaklaşımında ruh ve nefis ilişkisi daha net ve belirgin bir şekilde ele alınmaktadır. İbn-i Arabî *Fütuhât-ı Mekkiyye*'de, nefis ve ruh arasındaki ilişki, “terbiye” mefhumundan hareketle şekillenmektedir. Âyet-i kerîmede zikredilen “âlemlerin Rabbi” tabiri, Rablik mertebesinin insanın iç âleminde tecellî etmesi keyfiyetiyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda, “terbiye”nin dolaylı ve doğrudan olmak üzere iki kısma ayrıldığı müşahede edilmektedir. Kelime (tümel ruh) özelinde vasıtasız terbiye söz konusu iken, diğer varlıkların terbiyesinde vasıta zarurî addedilir.³⁶⁴

Nefsin mahiyeti, “kabul edicilik” ve “muhtaçlık” cihetiyle ele alındığında, onun hem hevâ hem de ruh arasında bir mahal teşkil ettiği görülmektedir. Zira Hak, nefste “hevâ”yı (arzu gücü) ve “aklı” birbirine vezir kılarak, nefsin iki rab arasında mütereddit bir konumda bulunmasını sağlamıştır.³⁶⁵ Bu durum, “başkalaşma” ve “temizlenme” potansiyelinin zuhur etmesine zemin hazırlar. Nitekim nefsin hevâya icabeti “başkalaşma”, ruha yönelmesi ise “tevhîd” ile neticelenir.³⁶⁶

Ruhun ontolojik üstünlüğü, Hakk'ın ona yüklediği sırlar ve hikmetlerle izah edilmektedir. Tümel ruh, “kendisini görmekten köreltilmiş” bir halde yaratılmış, ancak Hakk'ın zatını müşahede etmesiyle kemâle ermiştir.³⁶⁷ Bu süreçte, ruhun “mülk” iddiası, nefsin ortaya çıkışıyla sınıanmış; nefsin “Rabbimsin!” şeklindeki itirafı, ruhun kibrinin imtihan mahiyetinde olduğunu göstermiştir. Hakîkatte ise ruh dahi Hakk'a tabi olmakla, “perde” ve “elbise” metaforuyla sınırlı bir bilgiye mahkûm kılınmıştır.³⁶⁸

Kıyas ifadeleri bağlamında, nefis ile ruh arasındaki ilişki, “bileşğin mahiyeti” ile “yalın hakikat” arasındaki farkla mukayese edilebilir. Zira İbnü'l-Arabî, “Mahiyetin bir olması

³⁶⁴ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/321,322.

³⁶⁵ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/323.

³⁶⁶ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/324.

³⁶⁷ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/321.

³⁶⁸ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/322,323.

imkânsızdır”³⁶⁹ -yoksa aynı şey olmaları gerekirdi- diyerek, varlık mertebelerinin değişmezliğine işaret etmektedir. Kezâ, nefsin terbiyesinde “akıl” ve “şehvet” hiyerarşik bir yapı arz eder. Bu metafizik anlayışın bir uzantısı olarak, tenzih ile teşbihin birleşmesi hadisesi, akıl ile duyu arasında köprü vazifesi gören hayal gücüne benzetilebilir. Nasıl ki akıl soyut ve mutlak olanı kavramaya çalışırken duyu organları somut ve sınırlı olanla ilgileniyorsa, tenzih de Allah’ın mutlak yüceliğini vurgularken teşbih O’nu anlamayı kolaylaştırmak için beşerî kavramlara başvurur. Bu iki zıt yaklaşımın bir araya gelmesi, ancak hayal gücü vasıtasıyla mümkün olabilmektedir. Hayal, aklın soyutlamalarını duyusal formlara dönüştürerek bir berzah işlevi görür.³⁷⁰ Bu bağlamda, nefsin konumu daha da belirginleşmektedir. Nefs, hayalin mekânı olarak, ruhani âlem ile maddî âlem arasında, tenzih ile teşbih arasında ve akıl ile duyular arasında bir berzahdır. Hem soyut olanı idrak edebilme hem de somut olanla etkileşime girebilme kabiliyetine sahip olan nefis, bu berzah özelliği sayesinde, insanın hem Allah’ı tenzih ederek yüceltmesini hem de teşbih yoluyla O’nu anlamaya çalışmasını mümkün kılar.³⁷¹ Diğer bir ifadeyle, İbnü’l-Arabî’nin nefis anlayışındaki “iki rab arasında mütereddit konum” ile kastı, tenzih ve teşbihin birleştiği, günah ile takvanın bir arada bulunabildiği, insanın mânevî potansiyellerinin toplamını ifade eden bir savaş alanına işaret etmektedir. İnsanın vazifesi ise, bu nefsi terbiye ederek, onun takva yönünü güçlendirmek ve günah yönünü kontrol altına almaktır.

İbnü’l-Arabî’nin kapsamlı yaklaşımının getirdiği yorumlar, İzzeddîn Kâşânî’nin ruh ve nefis ilişkisini cinsiyet ve ontolojik boyutlar üzerinden değerlendirmesine zemin hazırlar. Kâşânî, insanın varlık tezâhürünü, ruh ve nefsin izdivacı gibi özel bir yapıda sorgularken, bu iki unsurun birbirleriyle olan özelliysel uyumunu ve zıtlıklarını detaylı biçimde ele alır. İzzeddîn Kaşânî, ruh ve nefsin ontolojik bağı bağlamında, Âdem’in şehâdet âlemindeki varlığının, gayb âlemindeki ruhun suretinin mazharı olduğunu söylemiştir. Aynı şekilde Havva’nın şehâdet âlemindeki varlığının da gayb âlemindeki nefsin suretinin mazharı olduğunu belirtmiştir. İzzeddîn Kaşânî, Havva’nın Âdem’den yaratılışını, nefsin ruhtan doğuşuna benzetmiş ve “Ve ondan eşini yarattı”³⁷² âyetinin bu hakîkate işaret ettiğini dile getirmiştir. Kaşânî’ye göre, nefis ve ruhun izdivacının tesiri ve bunların müennes (dişil) ve müzekker (eril) özellikleri, Âdem ve Havva’nın suretine yansımıştır. Kâşânî, ruh ve nefsten şeylerin sâdır

³⁶⁹ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/322.

³⁷⁰ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 18/45.

³⁷¹ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 18/45.

³⁷² en-Nisâ 4/1.

olması gibi, Âdem'in içinde zerreler şeklinde yerleştirilmiş olan zürriyetin de Âdem ve Havva'nın izdivacı vasıtasıyla ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Âdem ve Havva'nın varlığının, ruh ve nefsin varlığının bir nüshası olduğunu, her bir insanın da Âdem ve Havva'nın varlığından meydana geldiğini belirtmiştir.³⁷³ İzzeddin Kâşânî, cüz'î ruh ve cüz'î nefsin izdivacının varlığından kalbin ortaya çıktığını söylemiştir. O, Âdemoğulları'nın müzekker surette doğmasının, Rûh-u küllî'nin suretinden ortaya çıkmakla birlikte nefis sıfatına da sahip olduğunu belirtmiştir. Buna karşılık müennes suretin doğuşunun da Nefs-i küllî'nin suretinden meydana gelmekle birlikte, ruhun sıfatlarına sahip olduğunu belirtmiştir.

İzzeddin Kâşânî, hiçbir nebinin kadın suretinde peygamberliğe seçilmemesinin sebebini de bu ontolojik çerçevede değinmiştir. Ona göre nübüvvet, Âdemoğulları'nın nefslerinde tasarrufta bulunduğu ve yaratılmışlar âlemine tesir ettiğinden müzekkerlik ile ilişkilidir. Kâşânî, aynı şekilde peygamberlerin zuhur vâsitasının da ruh olduğunu ve ruhun müzekker surette bulunduğunu belirtmiştir.³⁷⁴ Ruh ile nefis arasındaki etkileşim Kâşânî'de somut bağlamda karşılıklı bir çekme ve itme dinamiği üzerine gözlenebilir. Ruh, nefsi ulvî âlemine yükseltmeyi arzularken; nefis de ruhu kendi süflî eğilimlerine çekmeye çalışır. Bu iki unsur, sürekli bir mücadele içinde birbirlerine etki eder. Kimi zaman ruh galebe çıkararak nefsi aşağı mertebelerden yüce makamlara taşır, kimi zaman ise nefis üstün gelip ruhu kemâl zirvesinden noksanlık çukuruna sürükler. Kalp ise bu mücadelede hâkim olan tarafa tabi olma eğilimindedir. Saadet ve şekavetin temelini oluşturan bu çekişme, insanın mânevî kaderini belirleyen kritik bir süreçtir. Eğer ebedî saadet ve ilahî inayet tecellî eder de ruha, nefsi ve onun ordusunu mağlup etme imkânı bahşedilirse, insan yaratılışın süflî mertebesinden kıdem zirvesine yükselebilir. Bu durumda nefis ve kalpten tamamen yüz çevirerek Hazreti Celâl'in müşahedesine yönelir. Kalp de bu dönüşümün gereğini yerine getirerek, sıradan mertebesinden ruhânî makamlara erişir ve nihayetinde ruhun karar kıldığı ulvî menzilde istikrar bulur. Tıpkı babasını takip eden bir evladın onun izinden gitmesi gibi, kalp de ruhun rehberliğine tabi olur.³⁷⁵

Ruh ve nefsin bağlantısına analogik bir yaklaşımla değinen Avni Konuk, İbnü'l-Arabî'nin *et-Tedbiratü'l-İlahiyye* şerhinde³⁷⁶ nefis ve ruh ilişkisine dair getirdiği açıklamayı, kozmolojik bir benzetme üzerine kurmaktadır. Konuk, güneşi “ruh”a, ayı ise “nefs”e teşbih

³⁷³ Kâşânî, *Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye : Tasavvufun Ana Esasları*, 94.

³⁷⁴ Kâşânî, *Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye : Tasavvufun Ana Esasları*, 95.

³⁷⁵ Kâşânî, *Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye : Tasavvufun Ana Esasları*, 98,99.

³⁷⁶ İbn Arabî, Muhyiddin, *et-Tedbiratü'l-İlahiyye fi Islahı Memleketi'l-İnsaniyye : Tercüme ve Şerhi*, ed. Mustafa Tahralı, çev. Ahmed Avni Konuk (İstanbul: İz Yayıncılık, 2004), 39.

etmekle, metafizik bir gerçekliği kozmik düzen içinde somutlaştırmaktadır. Konuk'un ifadesiyle, bu benzetmenin temel dayanağı (vech-i şebeh) nefsin hem kemal hem de noksan sahibi olmasıdır. Nefsin kemali, akıl ve ilim vasıtasıyla gerçekleşir. Bu durumda nefis, aklın rehberliğinde ilim sahibi olarak yücelir ve ruhani bir hale bürünür. Nefsin noksanı ise cehil ve şehvat iledir. Cehalet ve şehevi arzuların etkisi altındaki nefis, ruhani kemalden uzaklaşıp dünyevi eğilimlere kapılır. Konuk bu ikilik halini, ayın ışık alması ve kaybetmesi ile ilişkilendirir. Özellikle ay tutulması (husuf) olayını örnek gösterir: “Vakt-i husufta kamerin noksanı-i ziyasına arz sebep olur.” Yani ay tutulmasında, ayın ışığının eksilmesine yeryüzünün gölgesi neden olur. Bu astronomik gerçeklik, nefsin noksanının benzetmesidir. Nasıl ki yeryüzünün gölgesi aya düştüğünde ay kararıyorsa, şehvet ve cehaletin gölgesi nefse düştüğünde de nefis mânevî nûrdan mahrum kalır. Konuk'un bu teşbihi, nefsin değişken yapısını kozmik bir düzlemde anlaşılmasına imkân tanır. Ay nasıl ki sürekli farklı görünümlere (hilal, dolunay, vb.) bürünüyorsa, nefis de akıl ve ilimle kemal bulma ile cehil ve şehvetle noksan olma arasında gidip gelir. Bu dinamik yapı, nefsin ontolojik konumunu tanımlar ve insanın mânevî tekâmülünün doğasını açıklar.

Mutasavvıfların değinilen yaklaşımları, insanın mânevî çatışmasını anlamlandırmada birbirini tamamlayan katmanlar ve ruh ile nefis arasındaki varoluşsal bağı ifade eden genel bir perspektifi göstermektedir. Nitekim Yûnus Emre'nin gönül âlemindeki “iki sultan” alegorisi, söz konusu teorik çerçevelerin somut bir tezâhürüdür. İlerleyen bölümde, bu alegorinin detayları ve tasavvufî mücadele anlayışındaki yeri daha geniş bir bağlamda ele alınacaktır.

3.1.5.2. Gönül Âlemi ve İki Sultanın Mücadelesi

Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye* eserinde gönül âlemini bir ülke, insan nefsinin ise bu ülkede hâkimiyet için mücadele eden iki sultanın varlık alanı olarak tasvir etmektedir. “*Sana havâle edilen, iki sultân (nefs ve rûh/cân) vardır. (Onların) herbiri (gönül) mülkünü almak ister*”³⁷⁷ diyen Yûnus, bu iki sultanın mahiyetini “*Biri İlahîdir, 'cân' hazretinden. Diğeri de şeytânîdir, garaz (istek, nefis) tarafından*”³⁷⁸ şeklinde açıklar. İnsanın kendi iç dünyasındaki bu

³⁷⁷ Not: Bu bölümün hikayevî ve alegorik yapısının takibini ve akışını kolaylaştırmak amacıyla, şiirlerin alıntılarını eserdeki günümüz türkçesine çevrilmiş kısımlarıyla kullanmayı tercih ettik. ; Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 105, b. 19.

³⁷⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 20.

iktidar mücadelesinde, kime tâbi olacağını belirlemesi esastır: “*Şimdi kendine bak! Kime taparsın; kime kapı açıp kime hizmet edersin?*”³⁷⁹.

Gönül ülkesinde, Rahmanî askerler olan “cân”ordusunun nicelik ve nitelik bakımından üstünlüğü dikkat çekmektedir. “*Rahmânî askerler, on üç bin erdir. Çok yiğit olan o erler, kuvvetli (yenilmez) kimselerdir*”³⁸⁰ diyerek bu orduyu tasvir eden Yûnus, buna mukabil “*Bu ‘nefs’in haşereleri ise, dokuz bindir. Bunların atları dâima eğerlidir*”³⁸¹ ifadesiyle nefsin askerlerinin biraz daha az sayıda, ancak sürekli harekete hazır olduğunu belirtir. Nefsin askerlerinin en belirgin özelliği “*Onların nişanları, yüzlerinin karalığıdır*”³⁸² şeklinde açıklanır ki bu, onların karanlık tabiatını ve kötü niyetlerini gösterir.

Ruh/cân ordusunun temel amacı, insanı Allah’a yaklaştırmak; nefsin ordularının amacı ise insanı dünyevî arzularına esir etmektir. “*Eğer ‘cân’ taşıyorsan, nefsin isteklerine uyma. (Çünkü) ‘cân’ın sözüne kulak verirsen, yerin nûr olur*”³⁸³ diyen Yûnus, cânın/ruhun sözünü dinlemenin insanı aydınlığa kavuşturacağını vurgular. Buna karşılık nefsin özelliği kibirli ve isyankâr olmasıdır: “*Kibirlenen, ‘nefs’ tir. O, Allâh’ı bilmez. Onun askerlerinde hiçbir iyilik bulunmaz*”³⁸⁴. Nefsin bu isyankâr tabiatı ezelden beri süregelmektedir: “*‘Nefs’, ezelden beri Allah’a âsîdir.*”³⁸⁵ “*Onun değeri ise bir urgandır (o öldürülmelidir)*”³⁸⁶.

Nefsin en kuvvetli askeri ve büyük oğlu olan Tamâ’nın (açgözlülük) hiçbir iyilik yapmaması, doyumsuz olması dikkat çekicidir: “*Büyük oğlu Tamâ (açgözlülük), iyi bir iş yapmaz.*”³⁸⁷ “*Dünyâ mülkü, onun olsa, yine doymaz*”³⁸⁸. Bu açgözlülüğün ordusu kalabalık ve güçlüdür: “*Onun kapısında, hazır olarak bin tane er bekler.*”³⁸⁹ “*O, kendisine dünyayı esir etmiştir*”³⁹⁰. Temelde nefsin en önemli zaafı dünyayı sevmesi ve ona bağlanmasıdır: “*O, dünyayı (dünyevî olanları) sever; çünkü îmanı odur.*”³⁹¹ “*Susuzdur, dünyâyı (içse) rûhu (cânı)*

³⁷⁹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 21.

³⁸⁰ İbnü'l-Arabî *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 22.

³⁸¹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 23.

³⁸² Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 24.

³⁸³ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 26.

³⁸⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 27.

³⁸⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 29.

³⁸⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 29.

³⁸⁷ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 31.

³⁸⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 107, b. 31.

³⁸⁹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 32.

³⁹⁰ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 32.

³⁹¹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 33.

kanmaz!”³⁹². Yûnus, insanın asıl gayesinin ne olduğunu “Neyi seversen îmanın odur. Nasıl sevmezsin, sultanın odur (sana hükmeden odur)”³⁹³ ve “Seni, senden (gönlünden) uzaklaştıran, nereye dersen o tarafa çeken, senin sevgindir (sevdiğin şeydir), bunu bil!”³⁹⁴ şeklinde ifade eder. Bu durum ruhun gücünü zayıflatan noktadır; insanın neyi sevdiği, hangi yöne çekileceğini ve hangi sultanın egemenliğine gireceğini belirler.

Zafere ulaşmak için aklın önderliğini kabul etmek esastır. “Aklın katında yarım gün durmayan (aklına hiç kulak vermeyen), Allah’ın huzuruna kavuşmaya nasıl lâîk olur?”³⁹⁵ diyen Yûnus, kurtuluşun ancak akla danışmakla mümkün olacağını vurgular. Akıl, insana kanaata yönelmesi için nasihatta bulunmaktadır, böylece kanaat askerleriyle nefsi yenerek ruhu zafere yaklaştırır: “Haberci, onu çağırdı ve Kanaat geldi. O, ipek elbiseler giyer ve Burak ata biner”³⁹⁶. “Onların kılıçları, kanlı; erleri gâzi; atları, uçan kuşlar gibi hızlıdır”³⁹⁷.

Gönül âlemindeki savaşın nihâî sonucu, kimin yönetiminde insanın kurtuluşa ereceğini göstermektedir. Kanaat -ve sonrasında tevazu, sabır, cömertlik ve doğruluk- gibi erdemler gönül ülkesinde zafer kazandığında, “Pâdişâh (Kanaat), gazâdan geldi ve tahtına oturdu. Askerlerinin hepsi, gelip huzura el bağladılar”³⁹⁸ ve “Bütün ülke, huzurâ kavuştu. Nereye varsan (her yer) nimetlerle doldu”³⁹⁹ ifadeleriyle tasvir edilen bir huzur ve bereket ortamı oluşur. Burası artık “Onların hepsi, han meclisinde (Allah meclisinde) otururlar. Ellerindeki (ilâhi aşk) kadehleriyle, sevinç içindedirler”⁴⁰⁰ şeklinde anlatılan bir cemâl meclisidir. “Bunlar, (tamâdan) vazgeçince huzura kavuştular. Sâkinin (mürşid-i kâmilin) sunduğu şarabı gece gündüz içerler”⁴⁰¹. Bu hale ulaşan kişinin artık hiçbir kaygısı ve korkusu kalmaz; tüm ihtiyaçları karşılanır ve Allah’ın cemâlini görme şerefine nail olur.

Esasında savaş bitmiş gibi görünse de mücadele devam etmektedir ruh ve nefsin mücadelesinde, nefsin en güçlü silahlarından biri kibirdir. Yûnus Emre, kibri dağ başında durup yol kesen bir haramiye benzetir. “Harâmî, dağ başında ne zamana kadar durabilir. O, bir gün

³⁹² Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 33.

³⁹³ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 34.

³⁹⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 35.

³⁹⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 109, b. 38.

³⁹⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 113, b. 57.

³⁹⁷ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 113, b. 63.

³⁹⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 113, b. 67.

³⁹⁹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 113, b. 68.

⁴⁰⁰ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 115, b. 71.

⁴⁰¹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 115, b. 72.

(mutlaka) yol savaşında ele geçer”⁴⁰² diyerek kibrin eninde sonunda aşılması gereken bir engel olduğunu vurgular. “Kendinden başka kimseyi beğenmez; yükseklerde durur, hiç aşağı inmez”⁴⁰³ şeklinde kibrin temel özelliğini açıklayan Yûnus, “Tahta çıkıp da (kibirlenen) nice insan, (sonunda) yere düştüler (tahtından oldular). Benlik davası güden nice insan, leş hâline geldi”⁴⁰⁴ diyerek bu yolun akıbetinin hüsrân olduğunu belirtir.

Kibrin insanı Allah’tan uzaklaştırıcı etkisi; “Kibir düşüncesini yanına yaklaştırma. Kibre uyarsan, (Allah’tan) uzak düşersin”⁴⁰⁵ ve “(Allah’tan) uzaklaşanların imarı yoktur. Zaten onların vücutlarında da cânları yoktur”⁴⁰⁶ ifadeleriyle açıklanır. Kibrin çözümü ise tevazudur. “Tevâzu’ a bak, aktı ve ırmak oldu. Aka aka da denize ulaştı”⁴⁰⁷ diyen Yûnus, alçakgönüllülüğün insanı vahdet denizine ulaştıracağını belirtir. “Yeri ve göğü taşıyan, yedi kat yerden de aşağı olan, alçakgönüllülüktür”⁴⁰⁸ ve “Yer ve gök, alçakgönüllülük üzerinde durur; Öveceksen, her şeyi bırak, alçakgönüllülüğü öv.”⁴⁰⁹ dizeleriyle tevazunun tüm kâinatın temeli olduğu vurgulamaktadır.

Nefsin bir diğer tehlikeli silahı öfkedir (gazab). Öfke, kendisini “Benim karşımda kim durabilir? Hışımından deniz bile tutuşur”⁴¹⁰ ve “Nereye varsam, (orada) başlar kesilir. Kime öfkelensem, o anda ölür”⁴¹¹ şeklinde tanıtır. Öfkenin imana verdiği zarar “Öfke, kimdeyse onun imanı gider. Eğer iman gerekse, varlığını (benliğini) yok et”⁴¹² ve “Öfke gelince, iman ne olur? Ateşe düşer yanar; o zaman cânı ne olur (cân da kaybolup gider)”⁴¹³ dizeleriyle açıklanır. Öfkenin gizli ve sinsi bir düşman olması “Öfkeden sakın, çünkü o gizlidir. Hiç fark edemeyeceğin bir yer ve zamanda ortaya çıkar”⁴¹⁴ dizesiyle vurgulanır. Görünüşte sakin ve sofu olan bir kişinin ani öfkesi “Görürsün, o (Akıl) ansızın çıkagelir. Tesbihi koparıp, sarığını

⁴⁰² Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 117, b. 88.

⁴⁰³ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 119, b. 90.

⁴⁰⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 119, b. 91.

⁴⁰⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 119, b. 92.

⁴⁰⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 119, b. 93.

⁴⁰⁷ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 129, b. 155.

⁴⁰⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 131, b. 164.

⁴⁰⁹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 131, b. 165.

⁴¹⁰ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 133, b. 182.

⁴¹¹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 133, b. 183.

⁴¹² Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 135, b. 194.

⁴¹³ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 135, b. 195.

⁴¹⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 135, b. 197.

yıkagelir (çıkarp gelir)”⁴¹⁵ ve “Asasını kırdı ve gürültü koptu. Kimseye bakacak yüzü kalmadı”⁴¹⁶ şeklinde tasvir edilir.

Öfkeye karşı en etkili çözüm sabırdır. Akıl, öfkeyi yenmek için sabrı çağırır: “Sabır; Akl’in yanına o anda çıkageldi, Öfke’yi sanırsın ki, İbrahim Ethem’dir”⁴¹⁷. Sabrın öfkeyi yenmesiyle gönül âleminde huzur ve düzen sağlanır: “Bu defa, düzenlik ve sefanın, mutlu bir şekilde tekrar tekrar, (aşk şarabını) içerek eğlendiklerini gördüm”⁴¹⁸. Sabrın değerini anlatmak için Yûnus, Hz. Yusuf’un kıssasını örnek verir: “Kuyunun içindeki, Hz. Yusuf’un (kıssasını) duydun. O ay (yüzlü), orada sabrı sayesinde dururdu”⁴¹⁹. Sabrın sonucu mutluluktur: “Görün, sabır ile Yûsuf neye erdi? Sabrın acısı, helva (tatlı) oldu”⁴²⁰.

Nefsin diğer tehlikeli silahları hasetlik ve cimriliktir. “Kıskanç biri, daima sıkıntılı (dertli) bir insandır. O, vücûdu sağlıklı iken de sıkıntıdan kahrolur”⁴²¹ diyen Yûnus, hasedin insanın kendisine zarar veren özelliğini “Bu nasıl bir iş ki, işleyenin kendisine ziyan verir. Kendi kendisine böyle kim kıyabilir?”⁴²² şeklinde vurgular. Cimriliği ise “Sana, cimriliğin ne olduğunu söyleyeyim. O kendi yediğini kendinden (bile) sakınır”⁴²³ ve “Kendi kazancını, kendisine vermez. Eli bağıdır, hayırlı işi ermez”⁴²⁴ dizeleriyle tanımlar.

Cimriliğin ve hasedin kurtuluşu cömertlik ve kanaat erdemleridir. Yûnus, cömertliğin insanı Allah’a ulaştıracağını “Dünyayı, er kişiler sevemez. Ebedî hayat ne ise, onu isterler”⁴²⁵ ve “Nesi varsa, (Allah) yolunda ‘terk’ etti. Bu yolda giden Allah’a kavuşur”⁴²⁶ dizeleriyle ifade eder. “Cömertlik edersen, aşka ulaşırsın. Bütünüyle, her şeyi ‘terk’ ettiğinde, aşka (bâki) kalırsın”⁴²⁷ ve “Cömertliğin karşılığını, aşk verir. Aşk içinde (sayesinde) şaşılacak (derecede) işler bulunur”⁴²⁸ beyitleriyle cömertliğin ilâhi aşka ulaştırıcı özelliğini vurgular.

⁴¹⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 137, b. 200.

⁴¹⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 137, b. 201.

⁴¹⁷ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 147, b. 262.

⁴¹⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 147, b. 264.

⁴¹⁹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 149, b. 273.

⁴²⁰ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 151, b. 284.

⁴²¹ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 155, b. 305.

⁴²² Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 155, b. 307.

⁴²³ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 155, b. 310.

⁴²⁴ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 155, b. 311.

⁴²⁵ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 171, b. 400.

⁴²⁶ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 171, b. 403.

⁴²⁷ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 173, b. 419.

⁴²⁸ Yûnus Emre, *Risâletü'n-Nushiyye*, 173, b. 420.

Gönül âleminin temizliğini bozan son tehlike ise gıybet ve iftiradır. “*Gıybet cân gibi ezeli değildir. Gıybet neredeyse orada insanlık da yoktur*”⁴²⁹ ve “*Çünkü gaybetin mertebesi küfre kadar gider. Nasibi ne ise, o onu alır*”⁴³⁰ dizeleriyle gıybetin insanıyetle bağdaşmadığını belirten Yûnus, “*Gıybet, insanın ağzında hayz gibidir. Çünkü gıybet eden rahmet bulamayacaktır*”⁴³¹ diyerek gıybetin kirletici özelliğini vurgular.

Gıybet ve iftiraya karşı çözüm ise doğruluktur. “*Doğruluk, kendisinden başkasıyla ilgilenmeyen (doğru yolda olan kişi)dir*” ve “*Doğruluk hepsinden yüksekte uçar. Doğruluk besleyenler arşta gezer*”⁴³² dizeleriyle doğruluğun yüceliğini anlatan Yûnus, “*Doğruların yeri ne gökyüzü ne de yeryüzüdür. Allah, bunlara kendisini verir*”⁴³³ diyerek doğru kişilerin doğrudan Allah’a ulaşacaklarını müjdeler.

Yûnus Emre’nin *Risâletü’n-Nushiyye*’de resmettiği gönül âlemindeki ruh ve nefis mücadelesi, çağdaş estetik teorilerde öne çıkan, öznenin konumlandırılmasına dair tartışmalara ışık tutar. Gönülün sultanı cân olan insan, kalb-i selime, zevk-i selime ve akl-ı selime ulaşmış insandır. Bu kişi, sadece dış dünyaya değil, aynı zamanda kendi iç dünyasına da hâkim olmuş, ruhunun derinliklerinde gerçek bir sükûnet ve huzur bulmuştur. Kalb-i selime, yani temiz ve saf bir kalbe sahip olmak, insanın mânevî olgunluğunun temelidir; bu kalp, nefsin kötü arzularından arınmış, sevgi, merhamet gibi ilâhi tecelliler için temizdir. Zevk-i selime ise, insanın hayatın güzelliklerini doğru ve dengeli bir şekilde tatmasıdır ki bu, maddi zevklerin ötesinde, ruhani hazların ve anlamlı deneyimlerin farkına varmak demektir. Akıl-ı selime ise, doğruyu yanlıştan ayırabilen, sağduyulu ve hikmetli bir akıldır (akl-ı kül); bu akıl, insanı yanlış yollardan korur ve ona hakîkate ulaşma yolunda rehberlik eder. Gönülün sultanı cân olan insan, ile gönülün sultanı nefis olan insan, sadece estetik açıdan değil tüm insani unsurlar açısından temelden farklı iki özne tipi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple iki farklı öznelik durumu, estetik algının ve yargının oluşumunda belirleyici rol oynar.

Aydınlanma döneminden günümüze kadar uzanan süreçte estetik öznenin konumlandırılması, mutlak doğrulara ulaşma çabası ve buna karşın çoğulculuğun savunulması arasındaki gerilimli ilişki, gönül âleminin iki sultanı arasındaki mücadeleye benzer bir

⁴²⁹ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 179, b. 447.

⁴³⁰ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 179, b. 448.

⁴³¹ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 179, b. 449.

⁴³² Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 193, b. 538.

⁴³³ Yûnus Emre, *Risâletü’n-Nushiyye*, 193, b. 539.

diyalektik oluşturur. Gönlünün sultanı cân olan insan (kalb-î selim), ilâhi temele dayalı, öze referans veren kuşatıcı ve bütüncül bir estetik algı geliştirirken; gönlünün sultanı nefis olan insan, daha parçalı, değişken, yüzeysel ve kendi ekseninde bireysel estetik yargılara yönelir.

Risâletü'n-Nushiyye'de sıkça vurgulanan vahdet ve kesret arasındaki karşıtlık, günümüz estetik teorilerinde görülen, özerklik çabası ile merkeziliğe karşı duruş sergileyen akımların sonunda kendi merkezlerini oluşturma paradoksuna benzer yapının benzer bir tezâhürüdür. Nasıl ki merkezilikten kaçış, kaçınılmaz olarak yeni bir merkezileşme biçimine yol açıyorsa; nefsin çokluğa, değişkenliğe ve yüzeyselliğe dayalı estetik yaklaşımı da nihayetinde kendi içinde kendini merkeze alan tutarlı bir bütünlük arayışına girmek zorunda bırakmaktadır. Bu durum, düşünsel bir kısır döngü oluşturur: nefsin parçalı ve değişken estetik anlayış yapılanması, sonunda kendi içinde bir sisteme, düzene ve merkeze ihtiyaç duyar.

Gönlünün sultanı cân olan insan, estetik yargılarında bilginin dış dünyanın bir yansıması mı yoksa zihinsel bir yapı mı olduğu sorusuna, ikisini bütünleştiren bir cevap verir. Bu özne için estetik tecrübe ne tamamen dış dünyada ne de tamamen zihnin bir ürünüdür; aksine ikisinin karşılaşmasından doğan daha ilâhi referanslar içeren bir tezâhürdür. *Risâletü'n-Nushiyye*'de tasvir edilen vahdet denizine ulaşma metaforu, estetik öznenin dış âlem ile kurduğu ilişkinin, ayırım ve ikiliğin ötesine geçerek bütünleştiği bir hali temsil eder.

Buna karşılık, gönlünün sultanı nefis olan insan için estetik deneyim, daha çok günümüz yapısında olduğu gibi öznel ve değişken bir yapı arz etmektedir. Estetik özerkliğin savunduğu, sanat eserinin değerinin dış faktörlerden bağımsız, kendi iç yapısında bulunduğu fikri, nefsin egemenliği altındaki estetik öznenin, estetik değerlendirmeyi kişisel ve öznel deneyimlere indirgeme eğilimiyle paralellik gösterir. Bu durum, estetik yargıların evrensel ve nesnel olmaktan çıkıp, göreceli ve bağlamsal hale gelmesine yol açar tıpkı *Risâletü'n-Nushiyye*'de nefsin değişken, doyumsuz ve benmerkezci tavrında görüldüğü gibi.

Estetik öznenin yeniden yapılanması, özneliğin ve bireyselliğin yeniden inşası olarak düşünüldüğünde, gönül âlemindeki sultanların değişimi de benzer bir süreci temsil eder. Gönlün sultanının nefsten ruha doğru evrilmesi, estetik öznenin parçalı, değişken ve yüzeysel estetik algıdan; bütüncül, kalıcı ve derinlikli bir estetik algıya geçişini simgeler. Ancak bu geçiş, çağdaş genel düşüncelerin teorilerin endişe ettiği gibi, estetik çoğulculuğun ve katılımın yok olması anlamına geldiği düşünülmemelidir; aksine daha derin ve anlamlı bir çoğulculuk ve katılım biçiminin ilâhi varlıkta mezcetme imkanını sunmaktadır. Bir başka deyişle Gönlünün sultanı cân olan insan, estetik demokratikleşmeyi, estetik kalitenin düşmesi pahasına değil, estetik deneyimin derinleşmesi ve hep aranan beynelmilel bir yapı kurulabilir mi sorusuna cevap

vererek sunmaktadır. Bu özne için güzellik, doğa ve yücelik gibi temel estetik tecrübeye varsayılan ayrımlar, kökenlerinden kopmadan yeniden yorumlanır ve değerlendirilir bir yapıda tekrar birleştirilebilmektedir. Bu sayede estetik çoğulculuk, niteliksiz bir yığın ve tanımsız bir hedonistik estetik hazza dönüşmekten uzaklaşarak; derin, anlamlı ve bütüncül bir estetik deneyim zenginliği sunan bir yapıda buluşmaktadır.

Burada gönül âleminin sultanlarının estetik yargı üzerindeki etkisi, ahlâkî boyutu da beraberinde getirdiği görülmektedir. Gönlünün sultanı cân olan insan için estetik ve ahlak, birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Güzellik, hakikatle ve iyilikle iç içe geçerek herhangi bir yapay bağına ihtiyaç duymadan ilâhi bir zeminde buluşabilmektedir. Estetik ve etik bağlamında kurulmaya çalışılan yapının nefis eksenine oluşturulması çok güç bir yaklaşımdır; bu yaklaşım beraberinde ahlâkî açıdan birçok parçalanmış yapıyı kendi ontolojik doğası gereği bulunduğu her merkeze aksettirecektir. *Risâletü'n-Nushiyye*'de sıkça vurgulanan tevazu, sabır, cömertlik, doğruluk gibi erdemler hem ahlâkî hem de estetik değerler olarak ilâhi nizam içerisinde mânevî bir referansla yapılanmaktadır. Akıl bazlı merkezi değerlendirmenin temel varsayımı olan herkesin akli ölçüde ahlâkî davranacağı öngörüsü, nefis olgusunu hesaba katmayan bir düzlemde geçerliliğini tartışılır bir pozisyona taşımaktadır. Çünkü gönlünün sultanı nefis olan insan, estetik ve ahlâkî yargıyı birbirinden ayırma eğilimindedir. Güzellik, hakikat ve iyilikten bağımsız, kendi başına bir değer olarak algılanır. Bu durum, estetik özerkliğin savunduğu, sanatın kendi içinde değerli olduğu ve dış faktörlerden bağımsız değerlendirilmesi gerektiği fikrine yaklaşır.

Günümüz estetik teorilerinde gözlenen, kökeninden uzaklaşan estetik değerlerin yeniden tanımlanması ve değerlendirilmesi süreci, *Risâletü'n-Nushiyye*'de tasvir edilen, nefsin egemenliğinden ruhun egemenliğine geçiş sürecine benzemektedir. Nasıl ki gönlün sultanının değişmesi, insanın estetik ve ahlâkî algısını dönüştürüyorsa; estetik değerlerin kökenine dönmesi de estetik öznenin yeniden yapılanmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye*'de resmettiği gönül âleminin sultanları olan ruh ve nefis, estetik öznenin konumlandırılmasına dair çağdaş tartışmalara ışık tutan iki farklı öznellik içeren bir izdüşüm olarak görülebilir. Gönlünün sultanı cân olan insan, estetik ve ahlâkî değerleri bütünleştiren, derinlikli ve anlamlı bir estetik algı geliştirirken; gönlünün sultanı nefis olan insan, estetik ve ahlâkî yargıyı birbirinden ayıran, yüzeysel ben merkezci ve tutarsız bir estetik algıya yönelmektedir. Bu iki farklı özne tipi arasındaki mücadele, günümüz estetik teorilerinde gözlenen, merkeziliğe karşı duruş ile yeni merkezler oluşturma, çoğulculuğu savunma ile kuşatıcı ilkeler arama arasındaki gerilimli ilişkiye benzer

bir diyalektik oluşturur. Gönül âlemindeki sultanların mücadelesi, estetik öznenin yeniden yapılanmasına ve estetik değerlerin değişmesine sebep olan bir süreç olarak değerlendirilebilir.

3.2. Varlıktan Nesneye ve Estetik Nesne

Yûnus Emre'nin şiirlerinde nesne ve estetik nesne kavramları, varlık ve hakikat anlayışı ekseninde tezâhür eden çok katmanlı bir hiyerarşi içinde şekillenir. Yûnus'un dizelerinde sûret ile mâna, vücûd ile vahdet, âlet ile fail arasındaki ilişkiler, ontolojik bir bütünlük içinde ele alınmaktadır. Bu bağlamda estetik nesne, maddî ve geçici olanın ötesinde, ilahî hakîkatin tecellî ettiği mertebeleri ifade etmektedir. Varlık hiyerarşisi, daha önce değinilen vücûd mertebeleri kavramıyla paralellik arz etmektedir. “*Vücûda gelmeyince kimse Hakk'ı bilmedi / Bu vücûddan gösterdi dost bize dîdarını*”⁴³⁴ dizesi, maddî varlığın ilahî tecellîye bir vasıta kılındığını belirtmektedir. Hatta bu beliriş, özü itibarıyla güzeli de ifade eden “didâr” kelimesiyle işaret edilir. Burada “dîdar” kelimesiyle işaret edilen güzellik, ontolojik bağlamda Hakk'ın cemâlinin tezâhürüdür. Dolayısıyla estetik nesne, zahirî ve batınî boyutları ile bir bütün olarak anlaşılabilir, basit bir duyusal algı objesi olmaktan öte, varlık mertebelerinin tecellî ettiği çok katmanlı bir ontolojik yapı içerisinde yer bulmaktadır. Bu yapıda estetik nesne, maddî ve geçici olanın ötesinde, ilahî hakîkatin yansıması olan mertebelerde özünde bir olsa da her bir mertebede muhtelif bağlam ve ilişkiler çerçevesinde farklılaşabilmektedir.

Tüm varlığın Hak'tan geldiğine dair birçok yerde vurgu yapan Yûnus, “*Hak cihâna toludur kimsene Hakk'ı bilmez / Anı sen senden iste o senden ayru olmaz*”⁴³⁵ ifadesiyle, bu görünüş ve varoluştan kişilerin bihaber olduğunu belirtmektedir. “*Her kancaru bakarısam oldur gözüme görinen / Ol serverün lutfi bizi bu vechile kıldı basîr*” beytinde⁴³⁶ her görünendeki görülmeyenin, Yûnus'un işaret ettiği gibi, bu basiret ikramı ile Hak'tan verilen bir lütuf olduğuna değinmektedir. Bu sebeple tüm vücûd ve varoluş, Hak'ın tecellîsi olarak ontolojik bir bağla fiziksel alanın dışında tek kaynağa işaret eden nesnelere ibarettir. Bir çeşit estetik tecrübe ve basiretle bakanlar için her nesne, Hakk'ın tecellîsini müşahede etme imkânı sunan ortak bir zeminde buluşmaktadır.

Vücûd, Hakk'ın isim ve sıfatlarının zuhur mahalli olarak işlev görür; bu nedenle estetik nesne, insanın fânî bedeninde değil, onun içindeki ebedî cevherde aranmalıdır. Nitekim,

⁴³⁴ T. 397/4.

⁴³⁵ T. 103/1.

⁴³⁶ T. 53/2.

Yûnus'un "*Varlık çün sefer kıldı andan dost bize geldi*"⁴³⁷ ifadesi, varlığın tevhid anlayışıyla bir kaynaktan sefer ederek insana geldiğini vurgulamaktadır. Bir başka beytinde ise bu gelişte insanın da bir tür nesne ve alet olduğu ifade edilmektedir: "*Varlığum sendendür ben bir âletven / Sun' ıssı sunmasa âlet kurulmaz*".⁴³⁸ Bu perspektifte estetik, varlık mertebelerinin idrakiyle doğrudan ilişkilidir. Yûnus'un beytinde belirttiği gibi, insanın kendisinin de bir estetik nesne olarak Hakk'ın sanatının mahalli olduğu düşüncesi bağlamında Hakk'ın varlığın her zerrede tecellî ettiği hakîkatini kavramak, estetik tecrübenin nihâî gayesidir.

Yûnus Emre'nin "*İy kopuzıla çeşte aslun nedür ne işde*"⁴³⁹ mısrasıyla başlayan şiiri, nesnenin hakîkatine dair derin tasavvufî bir sorgulamayı barındırmaktadır. Yûnus, bir müzik aleti olan kopuza yönelttiği sorularla onun mahiyetini, varlık sebebinin ve işlevini irdellemektedir.⁴⁴⁰ Bu irdeme, Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'ya yöneltilen "*O sağ elindeki nedir, ey Musa?*"⁴⁴¹ ilahî sorusuyla benzer bir anlam derinliğine sahiptir. Gerek Yûnus'un kopuzu gerekse Hz. Musa'nın asası üzerinden yapılan bu sorgulamalar, zahirî bir nesnenin ötesine geçerek onun batınî hakîkatine, yani görünenin ardındaki görünmeyene işaret etmektedir.

Şiirde kopuza yöneltilen "*aslun nedür ne işde*" sorusu, nesnenin ontolojik kaynağını ve varlık âlemindeki yerini sorgular bir mahiyet taşımaktadır. Aynı şekilde, Hz. Musa'ya yöneltilen "*elindeki nedir*" sorusu da benzer bir ontolojik sorgulama içermekte olup insanın nesneyle kurduğu ilişkinin derinliklerine temas eder. Bu sorular, nesnenin dış görünümünden ziyade onun varoluşsal anlamına odaklanmayı gerektirir. Zira bir nesnenin "*ne*" olduğu, onun mahiyetini kavramakla ve hakîkatine yönelmekle mümkündür.

Kopuzun "*Eydür ki aslum ağaç koyın kirişi birkaç*"⁴⁴² cevabı, onun fiziksel yapısını açıklamaktadır. Bu fiziksel tarif, Hz. Musa'nın asasını tanımlarken söylediği "*O benim asamdır. Ona dayanırım, onunla koyunlarıma yaprak silkelerim ve onda benim için başka faydalar da vardır*"⁴⁴³ ifadesiyle önemli bir paralellik arz etmektedir. Her iki cevapta da nesnenin zahirî

⁴³⁷ T. 271/5.

⁴³⁸ T. 107/5.

⁴³⁹ T. 301/1.

⁴⁴⁰ Benzer bir dayaloğu ağaçla yapar. Gideridüm ben yol sıra yavlak uzamış bir ağaç / Böyle latîf böyle şîrin gönlüm eydür bir kaç sır aç ; T.21/1.

⁴⁴¹ Tâhâ 20/17.

⁴⁴² T. 301/2.

⁴⁴³ Tâhâ 20/18.

özellikleri dile getirilmiş olsa da bu tarifler, nesnenin özünü ve hakikatini kavramak için yeterli değildir. Nesnenin fiziksel özellikleri, onun yalnızca görünen yönünü yansıtır; ancak hakikati, bu görünenden çok daha derin bir anlam taşır. Sonuç itibarıyla, kopuzun ağaç, deri ve kirışten oluşan fiziksel yapısı, vahdetin kesretteki yansımaları sembolize etmektedir. Hz. Musa'nın arasında olduğu gibi, Yûnus Emre'nin kopuzunda da nesne, ilahî kudretin bir yansıması olarak görülmektedir. Böylece, zahirî görünümünün ötesinde, nesne bir anlam taşıyıcı, ilahî hakikatın bir sembolü hâline gelmektedir.

Yûnus Emre'nin “*Çık dum erik talına anda yidüm üzümü / Bostân ıssı kakıyup dir ne yirsün kozumı*”⁴⁴⁴ beyti, nesne algısını etraflı bir şekilde yansıtan örnek metinlerden biridir. Birçok mutasavvıf tarafından farklı şekillerde şerh edilen bu beyit arasında eşyanın hakikatine dair önemli anlam katmanlarını da içerdiği öne sürülebilir.⁴⁴⁵ Bu beyit, zahiren anlaşılması güç paradoks ifadelerle birlikte, vahdet-kesret diyalektiğini ve varlığın ontolojik mahiyetini estetik bir düzlemde temsil etmektedir. Beyitte zikredilen erik, üzüm ve ceviz (koz) gibi nesnelere, birer meyve olma ortak kümesi ile varlık mertebelerini ve bu mertebeler arasındaki geçişkenliği sembolize eden nesnel unsurlar olarak yorumlanabilir.

Beyitte ifade edilen bu nesnelere beraberinde tat ve lezzet unsurlarını içerdiği için aynı zamanda estetik bağlamda da anlamsal açılımlara haizdir. Bu nesnelere görünenin ötesinde bir hakikate işaret etmektedir. Erik dalına çıkıp üzüm yemek ve bostan sahibinin buna cevizinin yenmesi olarak itiraz etmesi, ilk bakışta mantıksal bir tutarsızlık gibi görünse de bu paradoks hakikat boyutunda tevhidî bir yaklaşımı içermesinden dolayı nesnelere arasındaki ontolojik birliği ifade etmektedir. Erik, üzüm ve ceviz, fiziksel olarak birbirinden farklı görünse de özleri itibarıyla aynı hakikati temsil eden tecellîler olarak değerlendirilmektedir. Beyitteki senaryoda tek bir nesneden bahsedilmekte olmasına karşın, nesnenin algılanmasındaki bu dönüşüm, öznenin bulunduğu merteye ve idrak seviyesiyle doğrudan ilişkilidir. Özne, zamansal ve mekânsal farklılıklar çerçevesinde nesneyi yeniden yorumlar ve anlamlandırır. Erik olarak görünen nesne, farklı bir bakış açısıyla üzüm, bir başka nazarla ise ceviz olarak tezâhür eder. Bu durum, nesnenin mutlak ve değişmez bir formu olmadığını, aksine öznenin idrak seviyesine göre değişen çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. İlk olarak nesne niyet eden kişi için erik, tadılmasıyla üzüm, sahibi tarafından ise ceviz olarak isimlendirilmiştir. Burada,

⁴⁴⁴ T. 407/1.

⁴⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Sevim, *Yûnus Emre Şerhleri: Çıktım Erik Dalına* (Ankara: Bilge Kültür Sanat, 2018).

nesne üzerindeki mülkiyet hakkının gerçek sahibine ait olduğu ve doğru bilginin de nesnenin malikinde bulunduğu, “Bostan sahibi” ifadesiyle vurgulanmaktadır.

Vahdet-kesret ikilemi bağlamında değerlendirildiğinde, beyitteki nesnelere kesretin (çokluğun) sembolü olarak görülebilir. Ancak bu nesnelere özde bir olması, vahdetin (birliğin) tecellîsidir. Şiirdeki paradoksal durum, aslında varlığın çok görünüp bir olmasının poetik bir ifadesidir. Erik, üzüm ve ceviz, zahiren farklı nesnelere olsa da bâtnen aynı hakîkatin farklı tezâhürleridir. Bu anlayışta estetik nesne, çokluk içindeki birliği kavramaya vesile olan bir araç konumundadır.

Beyitteki meyvelerin değişimi, aynı zamanda varlık mertebelerinin akışkanlığını ve geçişkenliğini de temsil etmektedir. Bu akışkanlık, estetik nesnenin statik değil, dinamik bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Öznenin idraki değiştiğçe, nesnenin mahiyeti de dönüşür. Bu dönüşüm, tasavvufî düşüncedeki “tecellîde tekrar yoktur”⁴⁴⁶ ilkesiyle paralellik arz eder. Her an yeni bir tecellî, yeni bir estetik tecrübe söz konusudur.

Özne bağlamında epistemik değer olarak olayın bir beyitte açıklanması ayrıca câlib-i dikkattir. İlk iki nesnedeki tecrübe eden özneyi kendine izafe eden Yûnus son nesnede Hakka mülkiyet üzerinden izafe etmesi “ilme'l-yakîn”, “ayne'l-yakîn” ve “hakka'l-yakîn” düsturundaki öznenin son merhalede Hakta fenâ bulmuş ve tevhide ulaşmış olması gerektiğini kısa ve öz şekilde ifade etmektedir.

Bostan sahibinin müdahalesi ayrıca ilahî iradenin tecellîsi olarak okunabilir. Öznenin nesneyle kurduğu ilişki, ilahî iradenin kontrolü ve yönlendirmesi altındadır. Bu noktada estetik nesne, ilahî iradenin tecellî ettiği ve insanın idrakine sunulduğu bir mahal olarak ortaya çıkar. Öznenin nesneyle kurduğu ilişki, aslında Hak’la kurduğu ilişkinin bir tezâhürüdür aynı zamanda; böylece, Mutlak öznenin nesnesi insanda zuhur etmiş olur. Dolayısıyla nesne özne farklılığı, hitabet ve doğru bilginin verilmesiyle bir çeşit birlik fikriyle, aynı zeminde buluşmuş olur.

Netice itibariyle Yûnus Emre’nin bu beytinin, estetik nesnenin tasavvufî düşüncedeki çok boyutlu ve paradoksal yapısını yansıttığı şeklinde okunabilir. Estetik nesne, zahir ve batın, suret ve mâna, kesret ve vahdet gibi ikili karşıtlıkları aşan bir idrak seviyesinde anlaşılabilir. Bu anlayışta estetik nesne, mutlak hakîkate ulaşmada bir köprü vazifesi görmektedir. Yûnus’un şiirinde paradoksal bir biçimde sunulan nesnelere, aslında varlığın hakîkatine dair derin bir kavrayışı ve birliğe giden yolu temsil etmektedir.

⁴⁴⁶ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 2/366.

Yûnus başka bir şiirinde “*Dünyâda ben ol Rüstem’em dünyâ içinde bostânam / Karşımdağın sensin benim seni sende gören benim*”⁴⁴⁷ beyti, sadece bostan sahibi ile meyveler arasındaki ilişkiyi değil, kendisinin de bir “bostan” olduğunu, yani varlık alanının bizzat kendisi olduğunu ifade etmektedir. “Dünyâ içinde bostânam” ifadesi, şairin kendisini bir mekân, bir tecellî mahalli olarak tasavvur ettiğini göstermektedir. Burada Yûnus kudret diliyle pasif bir gözlemci veya bostandaki meyveleri toplayan bir özne değil, bizzat Hakk’ın tecellî ettiği bir mahal, bir “bostan” olarak kendisindeki tecellîyi dillendirmektedir. Bu noktada, estetik nesne olarak algılanan “bostan” ve içindeki meyveler ile bunları idrak eden özne arasındaki sınır ortadan kalkmaktadır. Özne ve nesne ayrımı, yerini tevhid düşüncesine dayalı bir bütünlüğe bırakmaktadır. “*Karşımdağın sensin benim seni sende gören benim*” mısrası ise, bu ontolojik birliği daha da pekiştirmektedir. Burada “karşımdaki” ifadesiyle bir başkalık, bir “gayriyyet” varmış gibi görünse de aslında bu gayriyyetin de Hakk’ın bir tecellîsi olduğu, kendisini bu tecellîleri idrak eden bir ârifin konumuna yerleştirerek, “seni sende gören benim” demektir. Bu ifade, görülenin de görenin de aslında tek bir hakîkatin farklı tezâhürleri olduğunu ima etmektedir. Başka bir şiirinde de benzer ifadeyi Yûnus şöyle dile getirmektedir “*Her gelen oldur giden ol görünen oldur gören ol / Ulvî vü süflî cümleten oldur ger bana görüne*”⁴⁴⁸

Bir önceki şiirin devamındaki “*Benem Hakk’un kudret eli benim beli ‘ışk bülbülü / Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benim*” beyti, bu ontolojik birliği daha da ileri bir noktaya taşımaktadır. “Benem Hakk’un kudret eli” ifadesi, insanın ilahî kudretin tecellî ettiği bir mazhar olduğunu vurgulayarak Hakk’ın kudretinin tezâhür ettiği bir vasıta olarak vekaleten özne olan insanı konumlandırmaktadır.

“Aşk bülbülü” metaforu ise, ilahî hakîkatin dile gelişini, söze dönüşümünü kuştaki cemâli kudret tecellîsi olarak tarif etmektedir. “*Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benim*” mısrası, hakîkatin çeşitli dillerde, farklı sembolik ifadelerle halka ulaştırılmasına işaret etmekte her bir sesi bir “tercüman” olarak tarif etmektedir. Bu tercümanlık, ilahî hakîkatin insanların anlayabileceği bir forma dönüştürülmesi, estetik bir tecrübe olarak sunulması anlamına gelmektedir. Ayrıca Hakk’ın kuş sesinde tecellisini ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

⁴⁴⁷ T. 193/10.

⁴⁴⁸ T. 14/5.

Bu beyitler ışığında, ilk beyitte karşılaşılan erik-üzüm-ceviz paradoksundaki bostan ve bostan sahibi imgelerinin, aslında Hakk'ın tecellisinin farklı veçheleri olduğu anlaşılmaktadır. Erik dalına çıkan özne, üzümü yiyen özne, buna itiraz eden bostan sahibi ve hatta bostan kendisi, tümü Hakk'ın farklı tezâhürlerinden ibarettir. Burada estetik tecrübe, bu tecellîlerin idrak edilmesi, bu farklı görünümlerin ardındaki birliğin tadılması, zevk edilmesi, tecrübe edilmesi, kavranması anlamına gelmektedir. Estetik öge nesnenin kendisinden değil tecellî merkezinden zuhur etmektedir. Sonuç olarak, Yûnus Emre'nin şiirinde estetik nesne kavramı, vahdet düşüncesi çerçevesinde yeniden yorumlanmaktadır. Nesnenin estetik değeri, onun fiziksel özelliklerinden değil, ilahî hakîkatın bir tecellîsi olmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlayışta estetik tecrübe, kesretten vahdete, çokluktan birliğe doğru bir yolculuk olarak görülebilmektedir. Yûnus'un şiirindeki paradoksal imgeler ve metaforlar, bu yolculuğun duraklarını temsil etmektedir. Bostan, bostan sahibi, meyveler ve hatta bunları idrak eden öznenin kendisi, hepsi aynı hakîkatın farklı tezâhürleridir. Hakîkate yalnızca bostan sahibi değil, bostanın kendisi de Hak olarak tecellî etmektedir.

*1 Ma'nî bahrine talduk vücûd sırrını bulduk
İki cihân ser-te-ser cümle vücûdda bulduk*

*2 Bu çizginen gökleri tahte's-serâ yirleri
Yitmiş bin hicâbları cümle vücûdda bulduk*

*3 Yidi gök yidi yiri tagları denizleri Uçmagıla
Tamu'yı cümle vücûdda bulduk*

*4 Gice ile gündüzi gökde yidi yılduzı
Levhde yazılan sözi cümle vücûdda bulduk*

*5 Mûsâ'nun agduğı Tûr'ı yohsa Beytü'l-Ma'mûr'ı
İsrâfîl çalduğı Sûrı cümle vücûdda bulduk*

*6 Tevrât'ıla İncîl'i Zebûr'ıla Furkân'ı
Bunlarduğı beyânı cümle vücûdda bulduk*

*7 Bir ile iki üçü dördile biş ü altı
Yidi sekiz tokuzı cümle vücûdda bulduk*

8 Yûnus'un sözleri Hak cümle didügi saddâk

Ne gördüysen kamu Hak cümle vücûdda bulduk⁴⁴⁹

Bu şiirde olduğu gibi Yûnus Emre'nin irfan dünyasında nesne, suret ve mâna ikilemini barındıran çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu ikilemin suret ve biçimsel alanda kesrete, mâna boyutunda ise vahdete kapı araladığı görülmektedir. İlahî irade, yarattığı varlığın bir veçhesiyle kesreti gösterirken, diğer yönüyle tevhidin sırrını ifşa etmektedir. Bu ontolojik perspektifte, eşyanın hakîkati, insanın iç dünyasına, "vücûd" denilen varlık idrakine aksetmektedir. Yûnus Emre'nin "*Ma'nî bahrine talduk vücûd sırrını bulduk / İki cihân ser-te-ser cümle vücûdda bulduk*" mısralarıyla başlayan şiiri, bu hakîkati derinlikli bir şekilde ifade etmektedir. Yûnus Emre, şiirinde suretin kesret perdesini mâna ile aralayarak, varlığın zahirî çokluğunun altında yatan tevhidî hakîkati ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, insanı, eşyaya salt biçimsel ve maddî bir perspektifle bakmaktan uzaklaştırıp, onu varlığın birliğini idrak etmeye davet eden tasavvufî bir metodoloji olarak sunmaktadır. Yûnus'un şiirlerinde sıklıkla görülen "vücûd" ifadesi, hem Hakk'ın tecellî ettiği mutlak varlık alanını ve tüm varlık âlemini işaret etmekte, hem de insanın kendi benliğinin ontolojik ve mânevî boyutuna göndermede bulunmaktadır. Yûnus'un "*Ma'nî bahrine talduk vücûd sırrını bulduk*" diye başlayan şiirinde vücûd, mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki ontolojik birliğin sembolü olarak öne çıkmaktadır. Yûnus'un "*Ben Hazret'e tutdum yüzüm ol 'ışk eri açdı gözüüm / Gösterdi bana kendözüm âyet-i küll dinen benem*"⁴⁵⁰ beytinde ifade ettiği üzere, tüm varlık âlemi insanda da aynı şekilde vücûd bulmaktadır. Bu anlayış, İbnü'l-Arabî'nin büyük âlem ve küçük âlem düşüncesiyle paralellik arz etmektedir.⁴⁵¹ Benzer bir biçimde "*Eyid eyid kamusun ne kân u ne ma'densin / Sûret-i pür-ma'nîsin pâdişâhı sende bul*"⁴⁵² beytinde Yûnus, insanın çok boyutlu ontolojik yapısına dikkat çekmektedir. Bu beyitte "Sûret-i pür-ma'nîsin" ifadesiyle insan hem zahirî bir suret hem de mânaların tecellî ettiği batınî bir mazhar olarak nitelendirilmektedir. "Pâdişâhı sende bul" ibaresi ise, Hakk'ın mutlak hâkimiyetinin insanın kendi varlığında tecellî ettiğini vurgulamaktadır. Bu beyit, insanın hem suret hem mâna hem de Hakk'ın padişahlık sıfatını kendinde barındırdığını ifade etmektedir. İnsan, Kur'an-ı Kerim'de işaret edilen halifelik vasfıyla, zıtları kendinde mezcetme, tezatları uzlaştırma kabiliyetine sahiptir. Bu sayede insan, hem eşyanın, nesnenin zahirî suretine hem de batınî mânasına aynı anda yakınlık

⁴⁴⁹ T. 133/1-8.

⁴⁵⁰ T. 187/4.

⁴⁵¹ Suad El Hakim, *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005), 49.

⁴⁵² T. 151/6.

kurabilmektedir. İnsanın bu özel ontolojik konumu, onu varlık âleminde benzersiz bir yere oturtmakta ve “İleride biz onlara hem âfakta hem nefslerinde âyetlerimizi öyle göstereceğiz...”⁴⁵³ âyetinde işaret edilen çift kutuplu idrak kabiliyetinin sahibi kılmaktadır. Yûnus’un bu beyitleri, insanın kendi varlığında hem kesretin hem vahdetin hem suretin hem mânanın hem âfakın hem enfüsün birleştiği metafizik bir nokta olduğunu vurgulamaktadır.

Kesret âlemindeki her nesne, her tecellî, bu büyük ve küçük âlemdeki farklı yansımaları olarak anlaşılmaktadır. Yûnus’un ifadesiyle, “Ne gördüysen kamu Hak”, yani görülen her şey Hakk’ın tecellîsi olarak idrak edildiğinde, suret ve mâna arasındaki ikilem aşılma, kesret vahdete dönüşmektedir. Bu bağlamda Yûnus’un şiiri, nesnenin hakîkatinin, onun zahirî suretinde değil, bâtni mânasında, Hakk’ın tecellîsi olmasında yattığını vurgulamaktadır. Yukarıda tamamı verilen şiirin her beytinde tekrarlanan “cümle vücûdda bulduk” ifadesi, varlık âlemindeki her unsurun, göklerden yerlere, cennet ve cehennemden kutsal kitaplara, sayılardan sıralara kadar her şeyin, bu “vücûd” içinde mündemiç olduğunu ilan etmektedir. Bu anlayış, nesnenin estetik idrakini de derinden etkilemekte, estetik nesneyi özne ile tam olarak ayırlamayacağı gerçeğiyle, ilahî tecellînin bir mahalli olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Özetle, Yûnus Emre’nin şiirlerinde estetik nesne, varlık mertebelerinin ilahî hakîkatini tecellîsi olarak yorumlandığı tasavvufî bir ontoloji çerçevesinde şekillenir. Zahirî görünüşleriyle kesreti temsil eden nesnelere, bâtni boyutta tevhid düşüncesiyle birliğe işaret eder. Bu bağlamda, kopuz gibi nesnelere yöneltilen sorgulamalar, onların fiziksel mahiyetinin ötesinde, varoluşsal kaynaklarını ve ilahî kudretin tezâhürünü keşfetme çabalarını yansıtır. Nesnelere, sûret ile mâna arasındaki diyalektiği özne üzerinden aşarak, Hak didârının farklı mertebelerdeki yansımaları olarak okunur. Erik, üzüm ve ceviz örneğinde olduğu gibi, paradoksal imgeler aracılığıyla öznenin idrak seviyesine bağlı değişen anlam katmanları, varlığın devamlı tecellî eden hareketli varlığını ortaya koyar. Sûfî tecrübe, bu süreçte nesne üzerindeki çokluk perdesini aralayarak mutlak birliği müşahede etme imkânı sunar. Yûnus’un şiirleri, nesne-özne ayrımını aşan ve her iki unsuru da Hakk’ın tecellî mahalli olarak konumlandıran bir tasavvuf dili sunar. Böylece estetik nesne, salt duyusal algının ötesinde, varlığın ontolojik bütünlüğünü idrake vesile olan bir köprü vazifesi görür. Nihayetinde Yûnus Emre’nin dizeleri, eşyanın hakîkatini ilahî tevhid ekseninde yeniden tanımlayarak, insanı kesretten vahdete uzanan estetik tecrübenin de mezc olduğu derûnî bir seyre davet etmektedir.

⁴⁵³ Fussilet 41/53.

İKİNCİ BÖLÜM
ESTETİK TECRÜBE: PSİKOLOJİK, TEOLOJİK VE
YÛNUS EMRE ÖZELİNDE TASAVVUFÎ YAKLAŞIM

1. TECRÜBEDEN ESTETİK TECRÜBEYE

Arapça “تجربة” kelimesi, Türkçedeki “tecrübe” anlamıyla genel olarak örtüşmektedir. Bir kişinin uygulamalı bilgi, deneyim ve sınanmışlık sonucu elde ettiği mânevî birikimi ifade eder. Arapçada ise ayrıca “imtihan etmek” yani bir şeyin veya bir kişinin sınanması ve gözlemlenmesi anlamlarına da vurgu yapmaktadır.⁴⁵⁴ Tecrübe, deneyimleri, bu deneyimlerden edinilen bilgiyi ve becerileri, alışkanlıkları, bağlamsal yorumları ve zâhiri-bâtînî âlem arasındaki etkileşimi kapsayan çok boyutlu bir kavramdır.

Tecrübenin, tarih boyunca uzun süren gözlem ve tekrar yoluyla edinilen, uygulamalı bilginin, özellikle bir meslekte ustalaşmanın temel yapıtaşı olarak kabul edildiği; tecrübenin, hem saf duyuşsal verilerin hem de zihinsel kavrayışın yansıması şeklinde ortaya konduğu, metafizik ve epistemolojik tartışmalarda sürekli olarak incelenen bir olgu olduğu değerlendirilmiştir.⁴⁵⁵ Tecrübe kavramının felsefi ve epistemolojik bağlamdaki evrimi, Antik Çağ’dan modern döneme kadar bilgi kuramlarının şekillenmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Tecrübe, klasik dönem filozoflarından Aristoteles’in “alışkanlık ve kalıplaşmış hafıza” yaklaşımından başlayarak modern düşünür Bacon’ın ampirik yöntemi ve Descartes’in akılcı eleştirileriyle karşılaştırılmış, Kant’ın a priori kategorileri vasıtasıyla tecrübenin sentezsel yapısı üzerinde durulmuş, modern mantıksal ampirizm ile duyuşsal verilerin kesinliğinin tartışılması bu çerçevede ele alınmıştır.⁴⁵⁶

Tecrübe, gündelik kullanımda pratik beceriye dayalı bir aşinalık olarak tanımlanırken, felsefi literatürde “kuramsal anlayıştan ziyade süregelen ve tekrara dayalı öğrenim” şeklinde ele alınmıştır. Aristoteles’in *Posterior Analytics*’te vurguladığı üzere, zanaatkârın ustalığı veya bilim insanının bilgisi, bireysel deneyimlerin birikimiyle oluşan ilkelere dayanır.⁴⁵⁷ Ancak bu yaklaşım, Antik Çağ düşünürleri tarafından “belirsiz bir bilgi biçimi” olarak görülmüş ve evrensel kavramlarla desteklenmediği sürece eksik kabul edilmiştir.

Sıradan tecrübe (*ordinary experience*), duyuşsal algılar ve nesnel gerçeklikle kurulan doğrudan ilişkiyi ifade eder.⁴⁵⁸ Buna karşın Parmenides’in “hakikat ve sanı yolları” ayrımı gibi

⁴⁵⁴ İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 1/261.

⁴⁵⁵ Paul Edwards (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy* (New York : London: Macmillan Publishing Co., Inc. & The Free Press, 1972), 3/156.

⁴⁵⁶ Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 157.

⁴⁵⁷ Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 156.

⁴⁵⁸ Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 157.

erken örnekler, duyuların yanıltıcılığı nedeniyle bu tecrübenin nihâî bir temel olarak görülemeyeceğini savunur. Descartes'ın "adventitious ideas" (dışarıdan gelen) kavramıyla öne çıkan *verili deneyim (the given)*, zihnin çıkarım ve yorum süreçlerine tabi olmadan önceki "ham veri"yi tanımlar.⁴⁵⁹ Bu bağlamda, William James ve F. H. Bradley gibi düşünürler, duyusal verinin "altıncı duyu" olmaksızın bir "kaos" olarak deneyimlendiğini iddia etmişlerdir.

Deneyimin zihinsel inşasına dair tartışmalar, empirist ve rasyonalist gelenekler arasındaki ayrımı belirginleştirir. Locke ve Condillac, karmaşık kavramların duyusal tecrübeden türetildiğini savunurken, Kant'a göre deneyim, duyusal "çokkatlılığın" (*manifold*) a priori kategorilerle sentezlenmesidir. Modern mantıksal empiristler ise deneyimi "protokol cümlelerine" indirgeme çabasıyla dikkat çeker. Ancak bu yaklaşımlar, duyum ve algı arasındaki ayrımın sorgulanmasıyla günümüzde eleştirilmektedir.⁴⁶⁰

Aşağıdaki tabloda, tecrübe kavramının ele alındığı dönemin önde gelen düşünürleri ve kavramsal katkıları özetlenmiştir.⁴⁶¹

İsim / Dönem	Kısa Bilgi
Aristoteles	Tecrübenin, alışkanlık ve kalıcı hafıza şeklinde oluşan pratik bilgi birikimi olarak temellendirildiği düşüncesi (Antik Dönem).
Bacon	Ampirik yöntemde, tecrübenin, doğrudan gözlem ve deneme-yanılma yoluyla doğası keşfedilen pratiğe dayalı bilgi olduğu vurgulanmıştır (Rönesans Dönemi).
Descartes	Tecrübenin duyusal verilerden ziyade akıl yürütme sürecindeki eleştirel rolüne dikkat çekmiştir (Erk Dönemi).
Kant	Tecrübenin, duyusal verilerle zihinsel kategorilerin senteziyle oluştuğunu ileri sürerek, bilginin yapılandırılmasını vurgulamıştır (Aydınlanma dönemi).
Berkeley & James	Duyu verilerinin yalınlığına karşı, tecrübenin zihinsel yapılandırmalarla yorumlandığını belirterek, algı ve yorum arasındaki ilişkinin altını çizmişlerdir (19. yy).

Tecrübenin, duyusal verilerin yanı sıra, zihinsel yapılandırmanın ve yorumlamanın bir araya gelmesi suretiyle tarihsel süreç içerisinde incelendiği, farklı düşünce okullarının ve metodolojik yaklaşımların tecrübenin doğasını farklı perspektiflerden değerlendirdiği; bu bağlamda tecrübe üzerinde yapılan metodolojik analizlerin, hem ampirik verilerin hem de felsefi yorumların doğrultusunda, bilginin temellendirilmesinde vazgeçilmez bir unsur olduğu hususunda genel bir fikir birliği sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu yöntem, tecrübenin

⁴⁵⁹ Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 158.

⁴⁶⁰ Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 158.

⁴⁶¹ Tablo tecrübe maddesine ilişkin maddeden derlenerek hazırlanmıştır.; Edwards, *The Encyclopedia of Philosophy*, 157,158.

yalnızca salt gözlemlenen bir gerçeklik olarak değil, aynı zamanda biçimlendirici akıl yürütme süreçlerinin ve metodolojik eleştirilerin etkisiyle oluşturulan, ileri düzey bazı bilgilerin temeli olarak anlaşılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Özetle, Tecrübe kavramı, epistemolojik tartışmaların merkezinde yer alsa da hem duyuşsal verinin belirsizliğı hem de zihnin aktif rolü nedeniyle tam bir uzlaşya ulaşlamamıştır.

Anil Gupta, *Empiricism and Experience* adlı eserinde, tecrübenin (deneyimin) bilgiyle olan ilişkisini merkezî bir konuma yerleştirir. Gupta'nın analizinde tecrübe, bilginin temel epistemik otoritesi ve rehberi olarak kabul edilir; zira kavramların, anlayışların ve teorilerin geçerliliğı hakkındaki nihai hükmü veren tecrübenin kendisidir.⁴⁶² Buna karşın Gupta, klasik ampirizmin tecrübeyi “önermesel veriler” (propositional given) sunan bir bilgi kaynağı olarak görmesini eleştirerek, tecrübenin daha karmaşık yapısını ortaya koyar.

Gupta'nın modeline göre, tecrübe tek başına ele alındığında “dilsizdir”; dünya hakkında doğrudan bir şey söylemez. Tecrübe ancak bir “görüş” (view) ile birleştiğinde algısal yargılar üretir.⁴⁶³ Dolayısıyla tecrübenin bilgiye katkısı hipotetik karakterdedir: “şöyle bir görüş verildiğinde, şu algısal yargılar ortaya çıkar” formundadır. Tecrübe, bir önerme değil, bir fonksiyon olarak işlev görür.⁴⁶⁴

Gupta'nın yaklaşımında tecrübe, “Çoklu-Faktörizasyon Özelliğı” (Multiple-Factorizability) özelliğıyle karakterize edilir. Yani, aynı tecrübe farklı benlik-dünya kombinasyonlarına ayrıştırılabilir.⁴⁶⁵ Bu nedenle, tecrübe tek başına ne kendimiz ne de dünya hakkında şeffaf bir bilgi sağlamaz.

Tecrübenin önemli bir özelliğı de “doğrudan farkındalık” (direct awareness) yanılmasıdır. Tecrübeye, benliğın şeffaflığı ve gerçekliğın canlı bir şekilde var olması hissi vardır. Ancak Gupta'ya göre bu, pratik değeri olan ama semantik veya epistemolojik önemi olmayan bir görünüşdür.⁴⁶⁶

Estetik tecrübe bağlamında konuya yaklaşıldığında ilk akla gelen soru; bir tecrübeyi sıradan bir gündelik tecrübeden ayıran ve estetik yapan nedir? Estetik tecrübe tanımları, estetik tecrübenin tanımı için temel oluşturabilecek karakteristik bir özellik veya özellikler grubu

⁴⁶² Anil Gupta, *Empiricism and Experience* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2008), 3.

⁴⁶³ Gupta, *Empiricism and Experience*, 103.

⁴⁶⁴ Gupta, *Empiricism and Experience*, 79.

⁴⁶⁵ Gupta, *Empiricism and Experience*, 150.

⁴⁶⁶ Gupta, *Empiricism and Experience*, 145.

sunamamaktadır.⁴⁶⁷ Estetik tecrübe kavramı, karmaşıklığı ve çok yönlülüğü nedeniyle kesin bir şekilde tanımlanması güç bir olgu olarak kabul edilmektedir. Bu durum, mantıksal dil ile ifade etme çabalarının yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Felsefi estetik alanında, estetik tecrübe üzerine süregelen tartışmalar, onun bilgi sağlayıp sağlamadığı, irade dışı mı yoksa iradeli mi olduğu, edilgen mi yoksa etkin mi olduğu gibi çeşitli boyutlarda yoğunlaşmaktadır. Bazı düşünürler, estetik tecrübeyi diğer tecrübelerden temelde farklı görmezken, bazıları ise onu benzersiz bir tecrübe türü olarak nitelendirmektedir. Bu farklı görüşler, estetik tecrübenin tanımsal boyutunu belirsizleştirmekte ve ortak bir tanım bulma çabalarını zorlaştırmaktadır.

İlk olarak 18 yy. Batı felsefesinde estetik tecrübenin mahiyetine dair yürütülen tartışmalarda, düşünürlerinin güzellik deneyimi üzerine yaptıkları analizler temel bir çerçeve sunmaktadır. Kathleen Stock'un da özetlediği gibi, bu gelenekte estetik tecrübenin genellikle şu temel niteliklere sahip olduğu kabul görmüştür: (a) temelde algıya dayalı olması, (b) haz içermesi, (c) bilişsel olmayan (rasyonel çıkarım veya hesaplama içermeyen, anlık) bir yapıda olması, (d) pratik bir ihtiyaç veya arzuya hizmet etmemesi ve (e) başka bir amaca hizmet ettiği için değil, bizatihi kendisi için değerli olması.² Bu nitelikler, estetik tecrübeyi diğer zihinsel ve duygusal durumlardan ayırma amacı gütsen de, tezin ilerleyen kısımlarında görüleceği üzere, tasavvufî tecrübenin sunduğu zevk, hayret ve dîdâr gibi hallerin bu çerçeveyi aşan boyutları bulunmaktadır.⁴⁶⁸

İkinci olarak ise 20. yüzyılda, özellikle Anglo-Amerikan felsefesinde, estetik tecrübenin değeri ve hatta varlığı sorgulanmıştır.⁴⁶⁹ Bu sorgulamanın temelinde, bilimsel yöntemin ve düşüncenin etkisi yatmaktadır. Anglo-Amerikan felsefesindeki estetik anlayışının zayıflamasında, bilimsel düşüncenin dualistik ve özcü kavramlara olan ısrarının önemli bir rolü olduğu belirtilmektedir. Kant'ın düşünceleri, bilgi alanındaki ayrımların öncüsü olarak kabul edilebilir ve bu ayrımlar günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Bilim, sanat, ahlak ve mânevîyat gibi alanların ayrı olduğu ve aralarındaki bağlantıların zayıf olduğu fikri, Kantçı felsefenin dünya algısına ve zihnin onu nasıl düzenlediğine dair yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Buna karşın, Kant tarafından savunulan algı modaliteleri, duygu-akıl, ilgisizlik-ilgi gibi dualistik karşıtlıkların, artık geçerliliği tartışılmaktadır. Budist felsefe,

⁴⁶⁷ Richard Shusterman - Adele Tomlin (ed.), "Introduction: Contemplating the undefinable", *Aesthetic Experience* (Routledge, 2008), 4.

⁴⁶⁸ Duncan Pritchard (ed.), *Felsefe Nedir?*, thk. Hasan Yücel Basdemir, çev. Mehmet Hulusi Gazioğlu vd. (İstanbul: Küre Yayınları, 2023), 135.

⁴⁶⁹ Shusterman - Tomlin, "Introduction", 1.

varoluşçu fenomenoloji, hermenötik, dekonstrüksiyon, postmodernizm ve pragmatizm gibi akımlar, karmaşık bütünlerin basit bileşenlere indirgenmesini ve bilimciliğin kültürel tecrübe ve bilgi alanlarındaki hegemonyasını sorgulamaktadır.⁴⁷⁰

Richard Shusterman, *The End of Aesthetic Experience* adlı çalışmasında, bu kavramın gerilemesinin nedenlerini ve yeniden kavramsallaştırılmasının gerekliliğini savunmuş, estetik tecrübe kavramına yönelik zorluk, bu kavramın çeşitli biçimleri ve teorik işlevleri hakkındaki karışıklıktan kaynaklandığını belirterek 20.yy Avangart Sanatının “anestetik” yönelimi ve deneysel kültürden bilgi kültürüne geçişte, temel duyarlılıktaki büyük dönüşümlerin belirtisi saymıştır. Shusterman, estetik tecrübe geleneğinin merkezinde yer alan dört temel özelliği vurgulamakta ve sonrasında kritize etmektedir:⁴⁷¹

Değerlendirici Boyut: Estetik tecrübe, özünde değerli ve keyif vericidir.

Fenomenolojik Boyut: Canlı bir şekilde hissedilir, öznel olarak tadılır, dikkati şimdiki zamana odaklar ve rutin tecrübelerden ayrılır.

Semantik Boyut: Anamlı bir tecrübedir, sadece duyum değildir. Duyusal gücü ve anlamı, estetik tecrübenin dönüştürücü etkisini açıklar.

Sınırlandırıcı-Tanımlayıcı Boyut: Güzel sanat ayrımıyla yakından ilişkilidir ve sanatın temel amacını temsil eder.

Shusterman, makalenin devamında bu dört özelliğin yirminci yüzyıl Anglo-Amerikan felsefesindeki estetik deneyim tartışmalarını nasıl şekillendirdiğini ve zamanla bu özelliklere yapılan vurgunun nasıl değiştiğini analiz etmektedir. Özellikle Dewey'nin değerlendirici, fenomenolojik ve dönüştürücü estetik deneyim anlayışının, Beardsley, Goodman ve Danto gibi düşünürlerin daha tanımlayıcı ve semantik yaklaşımlarıyla nasıl farklılaştığını ve bu farklılaşmaların kavramın gücünü ve ilgisini nasıl azalttığını incelemektedir

Shusterman makalesinde estetik tecrübenin sadece sanata indirgenmesini de şu şekilde eleştirmektedir:

Estetik deneyim, güzel sanatların salt otonom alımlamasıyla dar bir şekilde özdeşleştirilen değişmez bir kavram olarak düşünülemez. Çünkü bu tür bir alımlama sadece fakirleşmekle kalmaz, estetik deneyim güzel sanatların ötesine

⁴⁷⁰ Shusterman - Tomlin, “Introduction”, 2.

⁴⁷¹ Richard Shusterman, “The End of Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), 30.

(örneğin doğaya) uzanır. Dahası, estetik deneyim, sadece sanat alanını değil, genel olarak deneyim kapasitemizi de etkileyen, sanat dışı dünyadaki değişimler tarafından koşullandırılır.⁴⁷²

Adele Tomlin, akademik çevrelerde estetik tecrübenin değerlendirici ve dönüştürücü boyutuna yeterince yer verilmediğini, bu hususun akademik yayınlarda göz ardı edilmesi suretiyle estetik deneyim kavramına yönelik örtük bir düşmanlık ya da önyargılı cehalet tutumunun varlığına işaret ettiğini ileri sürmektedir.⁴⁷³ Bu bağlamda, Tomlin'in "*Aesthetic Experience*" adlı eserinde ifade ettiği görüşler, estetik tecrübenin yalnızca geleneksel duyuşsal algı ve yorumlama süreçleriyle sınırlı kalmaması, aynı zamanda cinsel deneyim ve aktiviteler, tat alma duyusuyla ilgili mutfak deneyimleri ile bireyin duygusal ve zihinsel durumlarını iyileştiren, kalıcı rûhî ve ahlâkî içgörüyeye yol açan deneyimleri de bünyesinde barındıran kapsamlı bir tanımsal çerçeve ile ele alınması gerekliliğini vurgulamaktadır.⁴⁷⁴ Tomlin, bu genişletilmiş yaklaşımın analitik estetik geleneğinin bir reddi olarak değil, aksine onu diğer düşünce biçimleriyle daha geniş bir diyaloga açmaya yönelik bir davet olarak estetik deneyimi tanımlayan akademik söylemin zenginleşmesine ve mevcut paradigmanın eleştirel sınanmasına katkıda bulunacağını savunurken, estetik alandaki teorik tartışmaların yeniden yapılandırılması ve kapsamının genişletilmesi yönündeki çağrısında, disiplinler arası bir perspektifin benimsenmesi gerekliliğini de ön plana çıkarmaktadır. Bu görüş, estetik tecrübenin sadece yüzeysel duyuşsal bir deneyimden öte, bireyin bütünsel yaşam deneyimlerini dönüştüren, derinleştiren ve zenginleştiren bir etken olarak ele alınmasının, akademik tartışmalarda dikkate alınması gerektiğine dair güçlü bir argüman sunmaktadır.

Estetik tecrübe kavramının sanatı aşan tanımını hakkında genel yorumlara karşın çağdaş Batı estetiği, temel ilgi alanını sanat eserleri ve onlardan türetilen estetik tecrübe ve yargı üzerine kurma eğilimi görülmektedir. Ancak Kathleen Stock'un da işaret ettiği gibi, estetik alanının kapsamı zamanla genişlese de bu durum alanı "oldukça dolaşık bir saha" haline getirme potansiyeli taşımıştır. Zira estetik tecrübenin sanat eserleri dışındaki (örneğin doğal güzellikler veya gündelik deneyimler) tezahürlerini ve hatta sanatın kendisinin tanımını içeren temel felsefi sorular, estetik tecrübenin birleşik ve tek bir tür olup olmadığı konusunda süregelen bir

⁴⁷² Shusterman, "The End of Aesthetic Experience", 32.

⁴⁷³ Shusterman - Tomlin, "Introduction", 3.

⁴⁷⁴ Shusterman - Tomlin, "Introduction", 6.

tartışmayı beraberinde getirmiştir.⁴⁷⁵ Acaba estetik tecrübe, Batı düşüncesinin sıklıkla odaklandığı gibi sanata özgü belirli niteliklerden mi ibarettir, yoksa tasavvufta zevk, hayret gibi kavramlarla işaret edilen ve sanatın ötesine taşan, daha bütüncül ve varoluşsal bir deneyim midir? Bu çalışma, ikinci perspektifin imkânlarını araştırmayı hedeflemektedir.

2. ESTETİK TECRÜBEYE PSİKOLOJİK YAKLAŞIM

Psikolojik yaklaşımlar, estetik deneyimi, bireysel ve toplumsal hayattaki somut bilimsel denilebilecek nitelikte verilerle ortaya koymaktadır. Özellikle yakın dönemde nöroestetik⁴⁷⁶ çalışmalar, beynin güzellik algısındaki rolünü açıklarken; evrimsel yaklaşıma, estetik tercihlerin biyolojik ve kültürel kökenlerine ışık tutmaktadır. u alandaki güncel çalışmalar, estetik tecrübenin sadece kültürel bir öğrenme olmadığını, aksine derin ve fitrî temellere sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin, bebeklerin çekici yüzlere yönelik erken tercihleri veya sanat eserlerinin bilişsel işleniş süreçlerine dair bulgular, estetiğin insan doğasında içkin bir dil olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu tür bulgular, estetiğin alanını, gündelik yaşamın sıradan pratiklerinden (tasarım, mimari, mutfak kültürü) insanın en derin varoluşsal anlam arayışına kadar uzanan geniş bir spektruma yerleştirmektedir. Bu çalışma, söz konusu geniş ve çok kapsamlı alana bütünüyle girmek yerine, kendi teorik çerçevesiyle doğrudan ilgili olan birkaç temel soruna odaklanacaktır. Bunlar arasında; teorik yaklaşımların estetik tecrübenin bütününe kavramadaki güçlükleri, bu tecrübenin dil ile aktarımındaki yetersizlikler ve estetiğin doğuştan gelen apriori bir yeti olup olmadığı gibi, tasavvufî perspektifin de cevap aradığı temel meseleler bulunmaktadır.

Estetik tecrübeye psikolojik yaklaşım, estetiğin sadece sanat eserleriyle sınırlı bir alan olmadığını, aksine insanın gündelik hayatının her katmanına yayılan bir deneyim olduğunu ortaya koyar. Bu yaklaşım; sanatsal, doğal veya tasarlanmış bir çevreyle kurulan etkileşimler sonucunda beliren duygusal tepkileri, beğeni yargılarını ve bilişsel süreçleri analiz eder. Odak noktasının bu denli geniş olması, bir yandan estetiğin varoluşsal temelini teyit ederken, diğer yandan da estetik tecrübenin tek bir teoriye indirgenemeyecek karmaşık doğasını da gözler önüne serer.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Pritchard, *Felsefe Nedir?*, 136.

⁴⁷⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Tanrıdağ, *Beyinde Estetik ve Sanat Hareleri Nöroestetik ve Nörosanata Giriş* (İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Yayınları, 2022).

⁴⁷⁷ Pablo P. L. Tinio - Jeffrey K. Smith (ed.), *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts* (New York: Cambridge University Press, 2014), 3.

Estetik tecrübeye psikolojik yaklaşımın kökleri Gustav Fechner'in (1876) Holbein Madonna ve Altın Oran'ı içeren erken estetik araştırmalarına kadar uzanmaktadır. Fechner'in 1876'da yayınlanan *Vorschule der Ästhetik* adlı eseri, psikolojik estetik alanının başlangıcı olarak kabul edilir.⁴⁷⁸ Bir psikofizikçi olarak Fechner, uyarıcıların fiziksel özellikleri ile neden oldukları duyumlar arasında bir iletişim (correspondence) olduğuna inanıyordu. Fechner, estetiği “yukarıdan” (bilgiyle ilgili bileşenler) ve “aşağıdan” (nesnelerin estetik süreçleri nasıl tetiklediği) olmak üzere iki yaklaşımla konumlandırmıştır ve bu ayrım günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır.⁴⁷⁹ Fechner'in ampirik estetiği, beğenilen ve beğenilmeyen şeyleri açıklayan yasaları ortaya çıkarmayı amaçlayan deneysel bir araştırma programı olarak tasavvur edilmiştir. Daniel E. Berlyne'in *Aesthetics and Psychobiology* adlı eseriyle birlikte ampirik estetik olgunlaşarak sağlam bir araştırma alanı haline gelmiştir. Berlyne, dikkat ve duygu fizyolojisi ile estetik tepkileri ilişkilendirmeye yönelik ciddi bir girişim olan hedonik estetik teorisini ortaya koymuştur. Berlyne ve Fechner gibi, ampirik estetiği felsefe ve sanat eleştirisini içeren spekülatif estetikten ayırmıştır.⁴⁸⁰

20. yüzyılın ortalarında Gestalt psikolojisi, bütünsel algıyı, düzeni ve anlamı vurgulayarak estetik araştırmalarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Rudolf Arnheim (ö.2007), Gestalt teorisini sanat ve görsel algıya uygulamıştır.⁴⁸¹ 1990'lardan bu yana, fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) gibi beyin görüntüleme yöntemlerindeki gelişmeler, nöroestetik olarak bilinen yeni bir alanın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Nöroestetik, estetik deneyimlerin beyinde nasıl gerçekleştiğini ve beyin hakkındaki bilgilerin bu deneyimleri anlamaya nasıl yardımcı olabileceğini araştırmaktadır.⁴⁸²

Yine yakın dönemde Thomas Jacobsen'in estetik ve psikoloji bağlamında yaptığı çalışmalara baktığımda, psikolojik estetik için önerdiği çerçeve, ampirik estetik alanındaki kanıtların bir incelemesine dayanmaktadır ve estetik etkileri anlamak için yedi farklı, birbiriyle ilişkili bakış açısını (diakroni/artzamanlı, ipsikroni/eşzamanlı, zihin, beden, içerik, kişi ve durum) içermektedir. Estetik psikolojisi, bireylerin estetik deneyimlerini anlamak için birey ve nesne arasındaki etkileşimin ötesine geçen çok yönlü bir alan olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Jacobsen'in estetik süreçleri analiz etmeye yönelik geliştirdiği çerçeve, alanın kapsamını

⁴⁷⁸ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 15.

⁴⁷⁹ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 117.

⁴⁸⁰ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 15.

⁴⁸¹ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 116.

⁴⁸² Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 172.

genişleten önemli bir katkıdır. Jacobsen, estetik deneyimlerin farklı boyutlarını incelemek için yedi analiz seviyesinden oluşan bir model öne sürmüştür. Bu seviyeler arasında, diakroni (diachronia) olarak adlandırılan ve estetik algıların biyolojik ve kültürel evrim süreçleriyle şekillendiği zamansal değişimler; ipsikroni (ipsichronia) olarak ifade edilen, toplum, kültür ve alt kültürlerin estetik algılar üzerindeki etkileri; zihinsel süreçler ve duyguların rolünü inceleyen bilişsel boyut; estetik algının biyolojik temellerini araştıran bedensel boyut; estetik deneyime konu olan sanat formunun kendisine odaklanan içerik boyutu; bireysel farklılıkların etkisini ele alan kişi boyutu ve estetik algının bağlama göre değişkenlik gösterdiği durum boyutu yer alır. Jacobsen, özellikle içerik, kişi ve durum boyutlarının bir arada ele alınmasının estetik süreçlerin tam olarak anlaşılmasına olanak sağladığını vurgulamaktadır.⁴⁸³

Jacobsen ayrıca, estetik algıların evrimsel bağlamda kökenlerine de dikkat çeker ve bu yönüyle estetik psikolojisini biyoloji ve kültürel antropoloji gibi disiplinlerle ilişkilendirir. Nadal ve Gómez-Puerto ise bu alandaki evrimsel perspektifin genellikle ihmal edildiğini, ancak estetik deneyimlerin kökenlerini anlamak için bu yaklaşımın merkezi bir öneme sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, evrimsel addedilen süreçlerin insanlarda estetik algının nasıl ortaya çıktığını ve bu deneyimlerin bireysel ve toplumsal anlamda nasıl değerlendirilebilir hale geldiğini açıklamaya çalışırlar. Öne sürdükleri çerçeve, estetik deneyimlerin yalnızca bireysel bir haz kaynağı değil, aynı zamanda toplumsal bağları güçlendiren ve sosyal anlamlar taşıyan bir olgu olduğunu göstermektedir.⁴⁸⁴

Sonuç olarak, estetik psikolojisi, bireysel algılarla sınırlı kalmayarak, bu algıların biyolojik, kültürel ve toplumsal temellerini araştıran geniş bir disiplin olarak ortaya çıkmaktadır. Jacobsen'in teorik yaklaşımı ve Nadal ile Gómez-Puerto'nun evrimsel perspektifi, bu alanın yalnızca estetik deneyimlerin doğasını anlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu deneyimlerin tarihsel ve evrimsel kökenlerini araştırmaya yönelik önemli bir temel sunduğunu göstermektedir. Ancak estetik algı ve yaratıcılık gibi konuların, psikolojinin geleneksel yöntemleriyle analiz edilmesi güç bir alan oluşturduğu da göz ardı edilmemelidir. Buna rağmen, bu tür çerçeveler, estetik algının bireysel, biyolojik ve toplumsal düzeylerde daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasını mümkün kılmaktadır.

⁴⁸³ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 25.

⁴⁸⁴ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 598.

Estetik tecrübeye psikolojik yaklaşım, oldukça geniş bir alanı kapsayan ve çeşitli metodolojileri kullanan dinamik bir disiplindir. Laboratuvar ortamında yapılan temel davranış deneylerinden, müzelerde gerçekleştirilen görüşme ve anketlere, görüntülerin içerik analizinden ileri düzey görüntü istatistiklerine, göz izleme, elektromiyografi (EMG), elektrodermal aktivite (EDA), pozitron emisyon tomografisi (PET) ve fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) gibi en son teknolojilere kadar uzanan çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Alan, sanat yaratımı ve takdiri arasındaki ilişki, uzmanlık düzeyi, kültürel farklılıklar, duyguların rolü, bireysel farklılıklar (kişilik özellikleri gibi) ve sıra dışı estetik deneyimler gibi çeşitli konuları incelemektedir. Güzellik kavramı, çoğu insan için estetik deneyimlerinin en önemli yönlerini yeterince temsil eden güçlü bir kavram olmaya devam etmektedir.⁴⁸⁵ Felsefe ve sanat eleştirisi gibi alanlarla metodolojik farklılıklar ve tartışmalar devam etse de estetik tecrübeye psikolojik yaklaşım, sanat ve estetik deneyimleri anlamak için ampirik kanıtlara dayalı değerli içgörüler sunmaktadır. Gelecekte, özellikle sıra dışı estetik durumlar ve sanat yaratımı ile takdiri arasındaki etkileşim gibi alanlarda daha fazla araştırma yapılması beklenmektedir. Disiplinin çeşitliliği, kullanılan yöntemler, geliştirilen teoriler ve incelenen estetik nesne formları açısından zenginliği, bu alanda çalışmak için heyecan verici bir zaman olduğunu göstermektedir.⁴⁸⁶

2.1. Sanat Kavramının Değişimi ve Teorik Modelleme

Leder ve arkadaşlarının geliştirdiği estetik deneyim modeli, günümüzde sanat kavramının nasıl değiştiğini ve buna bağlı olarak estetik tecrübenin nasıl yeniden kavramsallaştırıldığını göstermesi bakımından önemli bir çalışmadır. Bu model, estetik deneyimi anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunmakta ve görsel sanat alanında bu deneyimin ardındaki bilişsel ve duygusal süreçleri açıklamaktadır. Tarihsel olarak bakıldığında, estetik tecrübe kavramı, 19. yüzyılda Fechner gibi deneysel psikolojinin öncülerinden bu yana dönüşüm geçirmiştir. Modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte, geleneksel güzellik anlayışından uzaklaşmış ve estetik tecrübe daha karmaşık, çok boyutlu bir fenomen olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Leder ve arkadaşlarının yaklaşımı, özellikle modern ve çağdaş sanatın neden ve nasıl estetik deneyimler yarattığını açıklama çabasında bu dönüşümü yansıtmaktadır.

⁴⁸⁵ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 595,596.

⁴⁸⁶ Tinio - Smith, *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*, 181.

Helmut Leder ve arkadaşları, insanların sanattan neden hoşlandığını psikolojik açıdan açıklamayı amaçlamaktadır. Yazarlar, estetik deneyimlerin modern hayatta sıkça yaşanmasına rağmen, bu deneyimleri bilimsel olarak tam olarak açıklayan bir teorinin henüz olmadığını belirtmektedir. Bu deneyimler, özellikle hoş duygular uyandırması ve kişiyi ödüllendiren zihinsel süreçler sunması bakımından ilginçtir. Yazarlar, modern sanatın kendine özgü stilleri, yenilikçiliği ve kavramsal yapısının olumlu estetik deneyimler sunduğunu ileri sürmektedir. Leder ve arkadaşları, sanatın sunduğu zorluğun temel olarak anlama ihtiyacından kaynaklandığını ifade etmektedir. Soyut sanat ve diğer karmaşık uyarıların bilişsel olarak işlenmesi, önceki estetik yaklaşımlarının genişletilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda, yazarlar estetik işleyişin beş aşamadan oluşan bir bilgi işleme modeli sunmaktadır: algılama, açık sınıflandırma, örtük sınıflandırma, bilişsel ustalaşma ve değerlendirme. Bu model, estetik duygu ve estetik yargıları iki farklı çıktı türü olarak ayırmaktadır.⁴⁸⁷ Yazarlar, modelin özellikle görsel estetiğe odaklandığını ancak tanımlanan mekanizmaların diğer sanat formları ve estetik deneyimlere de aktarılabilirliğini belirtmektedir. Onlara göre sanat, estetik araştırmaların tipik alanıdır ancak arabalar gibi gündelik nesnelere de estetik açıdan değerlendirilebilir. Modern sanatın ve alımlanmasının bir kriz içinde olduğu düşünülse de sanatın sınırları sürekli değişmektedir. Artık güzellik kavramı tek başına iyi sanatın ölçütü olmaktan çıkmış, yerine daha genel bir haz ve daha bilişsel olan ilgi ve uyarılma kavramları geçmektedir. Bu gelişmeler, sanat takdirinin eskiye göre daha fazla açık bilgi işlemeyi gerektirdiğini göstermektedir.

Modelin ilk aşaması algılamadır (Perceptual analyses). Bu aşamada, sanat eseri (örneğin bir resim veya heykel) görsel olarak analiz edilir. Yazarlar, bu evrede kontrast, netlik, görsel karmaşıklık, renk, simetri, gruplandırma ve düzen gibi temel algısal özelliklerin işlendiğini belirtmektedir. Bu ilk analiz, genellikle hızlı ve çaba gerektirmeyen bir şekilde gerçekleşir.⁴⁸⁸

İkinci aşama örtük bellek bütünleştirilmesi (implicit memory integration). Bu evrede, estetik işleme bazı örtük bellek etkilerine dayanır ve bu işlemlerin sonuçları bilinçli farkındalık gerektirmeyebilir. Yazarlar, bu aşamada aşinalık, prototipiklik (prototypicality) ve zirve kayması fenomeni (peak shift phenomenon) gibi özelliklerin estetik yargıları etkilediğini öne sürmektedir. Aşinalık, tekrar yoluyla artan duygusal tercihi ifade ederken, bireyin daha önce karşılaştığı veya deneyimlediği nesnelere karşı duyduğu olumlu duygusal bağın güçlenmesini

⁴⁸⁷ Helmut Leder vd., "A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments", *British Journal of Psychology* 95/4 (2004), 489.

⁴⁸⁸ Leder vd., "A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments", 494.

anlatır. Bu kavram, özellikle psikoloji ve pazarlama alanlarında önemli bir yere sahiptir çünkü insanlar, sıkça gördükleri veya deneyimledikleri şeylere karşı daha fazla güven ve sevgi besleme eğilimindedirler. Prototipiklik ise, bir nesnenin ait olduğu sınıf içinde ne kadar tipik ve karakteristik özellikler taşıdığını gösterir. Yani, bir nesne ne kadar çok o sınıfın genel özelliklerini yansıtıyorsa, o kadar prototipik olarak kabul edilir. Bu durum, insanların kategorilendirme süreçlerinde hızlı ve etkili kararlar vermesine yardımcı olur. Zirve kayması ise, tanıdık nesnelerin belirli özelliklerinin abartılarak algılanması sonucunda ortaya çıkan psikolojik bir fenomendir. Bu durum, bireylerin tanıdıkları nesnelere karşı daha güçlü ve yoğun tepkiler vermesine yol açar; böylece, sıradan özellikler bile olağanüstü ve dikkat çekici hale gelir. Zirve kayması, özellikle reklamcılık ve tasarım alanlarında, ürünlerin algılanan değerini artırmak için sıkça kullanılan bir stratejidir.⁴⁸⁹

Modelin üçüncü aşaması açık sınıflandırmadır (Explicit Classification). Bu evrede gerçekleştirilen işlem, özellikle algılayanın sahip olduğu uzmanlık düzeyi ve bilgi birikimi tarafından doğrudan etkilenir. Algılayanın konuya olan hakimiyeti, sınıflandırmanın doğruluğunu ve detay seviyesini belirler. Bu aşamada yapılan sınıflandırmalar, sadece içgüdüsel ya da otomatik değil, aynı zamanda bilinçli ve sözel olarak ifade edilebilir niteliktedir. Yani, algılayan kişi, sınıflandırma sürecinde kullandığı kriterleri ve nedenleri açıkça dile getirebilir, bu da sürecin şeffaflığını ve anlaşılabilirliğini artırır. Böylece, açık sınıflandırma aşaması hem nesnel hem de öznel değerlendirmelerin bir arada yer aldığı, bilgi temelli ve açıklanabilir bir sınıflandırma süreci olarak öne çıkar. Yazarlar, bu düzeydeki analizlerin içerik ve üslup ile ilgili olduğunu belirtmektedir. Uzmanlık arttıkça, sanat eserinin tarihi önemi veya sanatçı hakkındaki bilgiler de içeriğin bir parçası haline gelebilir. Stil işleme, modern sanatın anlaşılması ve takdir edilmesi için temel bir unsur olarak vurgulanmaktadır. Sanat bilgisinin artmasıyla, bağlamın ilk temsili, neyin betimlendiğinden, sanat özelindeki sınıflandırmalara doğru kayabilir.⁴⁹⁰

Dördüncü aşama bilişsel ustalaşma (Cognitive Mastering) ve değerlendirmedir. Bu aşama, öğrenme sürecinin kritik bir parçasını oluşturur ve iki önemli alt aşamadan meydana gelir. Bu iki alt aşama, birbirini tamamlayan ve sürekli bir geri bildirim döngüsü oluşturan süreçlerdir. Bilişsel ustalaşma, bireyin belirli bir konuda derinlemesine ve sağlam bir anlayış geliştirmesi anlamına gelir. Bu süreçte, öğrenilen bilgilerin etkin bir şekilde mânevîleştirilmesi

⁴⁸⁹ Leder vd., “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments”, 495.

⁴⁹⁰ Leder vd., “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments”, 497.

ve uygulanabilir hale gelmesi hedeflenir. Değerlendirme ise, bu ustalaşmanın ne ölçüde gerçekleştiğini belirlemek için yapılan sistematik bir incelemedir. Bilişsel ustalaşmanın sonuçları, tatmin edici bir anlayış düzeyine ulaşılması, başarılı bilişsel hakimiyetin sağlanması veya belirsizlik düzeyindeki beklenen değişiklikler açısından sürekli olarak değerlendirilir. Bu değerlendirme süreci, öğrenme hedeflerine ne kadar yaklaşıldığını ölçmekle kalmaz, aynı zamanda eksik kalan noktaların tespit edilmesine ve gerekli düzeltici adımların atılmasına olanak tanır. Böylece, öğrenme süreci dinamik bir şekilde ilerler ve bireyin bilişsel becerileri sürekli olarak geliştirilir. Değerlendirme aşaması, estetik işlemeyi başarısını ölçerek yönlendirir ve başarısız bir değerlendirme durumunda bilgi işleme önceki aşamalara geri dönebilir. Yazarlar, uzmanların sanat eserlerini stil ve görsel özelliklere göre işlerken, deneyimsiz izleyicilerin daha çok içeriğe veya hâricî referanslara başvurduğunu belirtmektedir. Bilişsel ustalaşma, anlam arayışı, bilişsel yorumlama ve yönlendirme gibi kavramlarla ilişkilidir.⁴⁹¹

Modelin son aşaması duygusal ve duygusal işlemedir (Affective and emotional processing). Yazarlar, estetik deneyimin duygusal bir boyutunun olduğunu ve her işleme aşamasının duygusal durumu artırabileceğini veya azaltabileceğini öne sürmektedir. Başarılı bilişsel ustalaşma, olumlu duygusal değişikliklere ve dolayısıyla haz veya tatmin durumuna yol açar. Algılayıcı, duygusal durumunu değerlendirir ve tatmin edici bir duruma ulaştığında işlemeyi durdurmak için bu bilgiyi kullanır.⁴⁹²

Modelin iki temel çıktısı estetik duygu ve estetik yargılardır. Yazarlara göre, bu iki çıktı nispeten bağımsızdır. Estetik duygu, bilgi işlemenin öznel başarısına bağlıdır ve haz veya mutluluk olarak tanımlanabilir, ancak tatmin edici olmayan işleme durumunda olumsuz da olabilir. Estetik yargılar ise değerlendirme aşamasındaki ölçümlerin sonucudur ve bilişsel ustalaşma aşamasındaki başarı ve değerlendirmeye dayanır. Bir sanat eseri, uyandırdığı süreç duygusal olarak olumlu deneyimlendiğinde olumlu olarak yargılanır

Leder ve arkadaşları, psikolojide estetiğin uzun bir geçmişi olduğunu ve deneysel psikolojinin öncülerinin de insanların neyi estetik bulduğunu sorusuyla ilgilendiğini ifade etmektedir. Buna karşın modern sanat incelendiğinde, erken psikologların araştırdığı birçok özelliğin 20. yüzyıl sanat eserlerinde kolayca görülmediği anlaşılmaktadır. Son yüzyılda, görsel özelliklere kavramsal fikirler eklenmiş ve Dadaizm'den itibaren ortak bir görsel görünüm, sanat

⁴⁹¹ Leder vd., “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments”, 499.

⁴⁹² Leder vd., “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments”, 501.

akımlarında veya hareketlerinde genel kabul görmüş bir belirleyici olmaktan çıkmıştır. Yazarlar, son yüzyılda estetik deneyimi kapsamlı bir şekilde anlamak için psikolojik açıdan ele alınması gereken bazı özelliklerle ayırt edildiğini vurgulamaktadır.

Son olarak, bu model her ne kadar görsel sanatlar üzerine odaklansa da tanımlanan mekanizmalar diğer sanat formları ve estetik deneyimlere de uygulanabilir niteliktedir. Estetik tecrübe, algısal, bilişsel ve duygusal süreçlerin karmaşık bir etkileşimini içermekte ve bu etkileşim sadece sanat eserlerinin değil, gündelik hayatta karşılaşılan diğer estetik nesnelere algılanmasında da rol oynamaktadır. Bu bağlamda, Leder ve arkadaşlarının modeli, estetik tecrübenin doğasını anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunmakta ve estetik araştırmalarda daha geniş bir perspektif oluşturmaya zemin hazırlamaktadır.

2.2. Estetik Deneyimin İfade Edilebilirliği Üzerine

Bir başka psikolojik çalışmada ise estetik tecrübe sırasında hissedilen kuvvetli duygusal duyuların ifade edilmedeki güçlüğü tartışılmaktadır. Jochen Briesen, estetik yargıların ifade edilmesinin önemli bir zorluk teşkil ettiğini belirtmektedir. Briesen'e göre, estetik yargıları tanımlamaya yönelik yaygın yaklaşımlar, bu yargıları sıklıkla estetik özelliklere veya estetik deneyimlere başvurarak açıklamaya çalışmaktadır. Ancak Briesen, bu stratejilerin, estetik özelliklerin ve deneyimlerin kendilerinin tanımlanmasında döngüsellik sorunlarına yol açarak kavramsal bir güçlük yarattığını ileri sürmektedir.⁴⁹³

Jochen Briesen'in *A linguistic specification of aesthetic judgments* başlıklı çalışması, estetik yargıların dilsel özelliklerini belirleyerek bu yargıları diğer yargı türlerinden ayırt etmeye çalışmaktadır. Briesen'in araştırması, temel olarak estetik yargıların nasıl tanımlanabileceği sorununa odaklanmakla birlikte, bu yargıların doğası ve ifade edilebilirliği konusunda daha geniş yorumlara da kapı aralamaktadır. Estetik yargıları dilsel koşullar açısından incelemek, estetik tecrübenin dilsel ifadesine ilişkin bazı önemli çıkarımlarda bulunmaya olanak sağlamaktadır. Briesen'in çalışmasının temel önermesi, estetik yargıların belirli söz edimi koşullarına tabi olduğudur. Özellikle dilsel tanışıklık ilkesi, bir kişinin bir nesne hakkındaki estetik ifadesinin, ancak kişinin o nesneyle doğrudan deneyimsel bir tanışıklığı olduğunda uygun olabileceğini belirtmektedir.⁴⁹⁴ Bu ilkenin varlığı, estetik

⁴⁹³ Jochen Briesen, "A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments", *British Journal of Aesthetics* 59/4 (2019), 1.

⁴⁹⁴ Briesen, "A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments", 5.

tecrübenin ifade edilmesinde özel bir durum olduğunu göstermektedir. Gerçekten de kuvvetli estetik deneyimlerin dilsel ifadeye dönüştürülmesi sürecinde belirli zorluklar ortaya çıkmaktadır. Bir sanat eserinin veya bir nesnenin yarattığı fenomenal deneyimin tüm karmaşık yönlerini tam olarak dile getirmek güçtür; bu nedenle, estetik yargılar, yaşanan deneyimin yalnızca kısmi bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Briesen'in analizinde dikkat çekici bir nokta, estetik yargıların deneyimle doğrudan bağlantılı olmasına rağmen, deneyimi doğrudan betimleyen ifadeler olmadığıdır.⁴⁹⁵ Örneğin, “X güzeldir” ifadesi, “X'i algımlarken hoş bir duyusal deneyim yaşıyorum” ifadesine kayıpsız bir şekilde çevrilememektedir.⁴⁹⁶ Bu durum, estetik deneyimin doğası gereği, dilsel ifadeye tam olarak aktarılamayan fenomenal boyutlara sahip olduğunu düşündürmektedir. Estetik deneyim sırasında ortaya çıkan farklı ve çok katmanlı duyuşsal tepkiler, dilsel kategorilere tam olarak sığdırılamamaktadır.

Briesen'in vurguladığı üzere, estetik değerlendirme alanı sadece güzellik yargısıyla sınırlı değildir; zarif, çekici, dinamik, görkemli, narin, uyumlu, dengeli, canlı, dokunaklı, hüznü gibi çeşitli niteliklere yönelik yargıları da içermektedir.⁴⁹⁷ Bu çeşitlilik, estetik deneyimin dilsel ifadesindeki zorluğu daha da artırmaktadır. “Güzel” ya da “keyif verici” gibi genelleyici kavramlar, estetik deneyimin zenginliğini ve inceliğini tam olarak yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Estetik yargılar, bu deneyimin karmaşıklığını ve çok boyutluluğunu yakalamak için daha incelikli ve ayrıntılı bir dil gerektirmektedir.

Briesen'in “lezzetli” veya “keyifli” gibi kişisel zevk yargıları ile estetik yargılar arasında yaptığı ayırım, bu zorluğun başka bir boyutunu ortaya koymaktadır.⁴⁹⁸ Kişisel zevk yargılarında, nesnenin deneyiminden haz almak, o yargıyı dile getirmek için yeterli bir koşul olarak kabul edilirken, estetik yargılarda durum böyle değildir.⁴⁹⁹ Estetik yargılar, basit bir hoşnutluk duygusunun ötesinde, nesnenin belirli niteliksel özelliklerine dair daha karmaşık değerlendirmeleri içermektedir. Bu karmaşıklık, estetik deneyimin dilsel ifadesini daha güç bir hale getirmektedir. Estetik yargıların hem betimleyici hem de değerlendirici bileşenleri olması, bu ifade gücünün bir diğer nedenidir.⁵⁰⁰ Bir nesne “zarif” olarak nitelendirildiğinde, sadece

⁴⁹⁵ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 11-13.

⁴⁹⁶ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 12.

⁴⁹⁷ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 3.

⁴⁹⁸ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 14-16.

⁴⁹⁹ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 16-17.

⁵⁰⁰ Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 16.

o nesneye karşı olumlu bir tutum sergilemekle kalmayıp, aynı zamanda nesnenin belirli betimleyici özelliklere sahip olduğu da iddia edilmektedir. Bu ikili yapı, estetik yargıların dilsel ifadesinde hem nesnel hem de öznel unsurları dengeleme ihtiyacını doğurmakta, bu da ifade sürecini daha karmaşık hale getirmektedir.

Sonuç olarak, Briesen'in estetik yargıların dilsel özellikleri üzerine yaptığı analiz, bu yargıların ifade edilmesindeki zorlukları dolaylı olarak açığa çıkarmaktadır. Estetik tecrübe, doğası gereği dil aracılığıyla tam olarak aktarılması güç olan fenomenal, duygusal ve bilişsel boyutlar içermektedir. Briesen'in çalışması, estetik yargıların diğer yargı türlerinden farklılaşan dilsel koşullarını belirleyerek,⁵⁰¹ estetik deneyimin dilsel ifadesinin kendine özgü zorluklarını anlamaya katkıda bulunmaktadır. Bu anlayış, sanat eleştirisi, estetik eğitim ve estetik iletişim alanlarında önemli çıkarımlar sunmaktadır.

2.3. Canlılarda Estetik Tecrübe

Tamra C. Mendelson ve Michael J. Ryan'ın çalışması, güzellik algısını genel bir temayül olarak evrimsel bir bağlamda ele alarak, bu kavramın doğada nasıl ortaya çıktığını ve hayvanlar tarafından nasıl deneyimlendiğini incelemektedir. Araştırmacılar, güzelliği, beynin çevresiyle kurduğu etkileşim sonucu oluşan öznel bir deneyim olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, özellikle evrimsel biyolojinin cinsel güzellik kavramına odaklanmaktadır. Çalışma, hayvanların karşı cinsi çekmek için geliştirdiği özelliklerin, güzellik algısının evrimsel süreçteki yerini anlamak açısından kritik olduğunu vurgulamaktadır. Araştırmada, güzellik algısının yalnızca belirli renklerin değil, bu renklerin oluşturduğu desenlerin ve ritmik ses yapılarınınca şekillendiği belirtilmektedir. Özellikle, yeni desenler veya seslerle karşılaşmanın, bireydeki alışkanlığı (habituation) önleyerek ilgiyi artırabileceği bulgusu, deneysel çalışmalarla desteklenmektedir. Mendelson ve Ryan'ın bu çalışması, estetik algının evrimsel süreçlerde oynadığı rolü ve bu algının çevresel uyaranlarla nasıl canlı tutulduğunu anlamaya yönelik önemli katkılar sunmaktadır.⁵⁰²

Esasında başka çalışmalarda görülmektedir ki canlılarda estetik tecrübe algısı sadece üreme güdüsüyle hareket etmemektedir.⁵⁰³ Örnek olarak Watanabe'nin yaptığı bu araştırmada, güvercinlerin insanlar tarafından “iyi” (güzel) veya “kötü” (çirkin) olarak sınıflandırılmış çocuk

⁵⁰¹Briesen, “A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments”, 20,21.

⁵⁰² Tamra C. Mendelson - Michael J. Ryan, “Sex and Design in Our Evolutionary Cousins: The Perception of Beauty in Nature”, *Metode Science Studies Journal*, (23 Şubat 2023), 145-151.

⁵⁰³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Shigeru Watanabe, “Animal Aesthetics from the Perspective of Comparative Cognition”, 2012.

resimlerini ayırt edip edemeyeceği incelenmiştir. Yazar, bu amaçla yetişkin insan gözlemcilerin bazı çocuk resimlerini “iyi” (güzel) veya “kötü” (çirkin) olarak sınıflandırmasını sağlamıştır. Daha sonra, operant koşullandırma yöntemleri kullanılarak güvercinler “iyi” resimleri gagaladıklarında ödüllendirilmiştir. Eğitim aşamasından sonra, güvercinlere daha önce görmedikleri yeni “iyi” ve “kötü” çocuk resimleri sunularak bu iki uyarıcı kategorisi arasında ayırım yapmayı öğrenip öğrenmedikleri test edilmiştir. Araştırmanın sonuçları, güvercinlerin yeni “iyi” ve “kötü” resimleri ayırt edebildiğini göstermiştir. Yazar, güvercinlerin bu ayırımı yaparken hangi ipuçlarını kullandığını belirlemek amacıyla, resimlerin boyutunun küçültüldüğü, gri tonlamalı hale getirildiği, mozaikleştirildiği veya kısmen kapatıldığı testler uygulamıştır. Sonuçlar, güvercinlerin resimlerin boyutu küçültüldüğünde ayırım yeteneklerini koruduğunu ortaya koymuştur. Ancak resimler gri tonlamalı olarak sunulduğunda veya mozaikleştirildiğinde ayırım performansı düşmüştür. Bu bulgular, güvercinlerin ayırım için hem renk hem de desen ipuçlarını kullandığını düşündürmektedir. Sonuç olarak yazar, bu çalışmaların güvercinlerin insan subjektif sınıflandırmasına dayalı olarak “güzellik” kavramını veya “güzel” resimler sınıfını ayırt etmeyi öğrenebildiğini gösterdiğini ifade etmektedir.⁵⁰⁴

2.4. Fıtrî Estetik

Judith H. Langlois ve arkadaşları tarafından yapılan bu çalışma, bebeklerin çekici yüzlere yönelik tercihlerini incelemektedir. Yazar, iki ayrı çalışma yürütmüş olup, bunlardan ilki 6-8 aylık bebeklerle, ikincisi ise 2-3 aylık bebeklerle gerçekleştirilmiştir. Her iki çalışmada da bebeklere, yetişkinler tarafından önceden çekici ve çekici olmayan olarak değerlendirilmiş kadın yüzlerinin renkli slaytları eşler halinde sunulmuştur.⁵⁰⁵

Çalışmanın bulguları hem daha büyük hem de daha küçük bebeklerin, çekici ve çekici olmayan yüzlerin karşılaştırıldığı eşleştirmelerde çekici yüzlere daha uzun süre baktıklarını göstermektedir. Yazar, bu sonucun bebeklerin yetişkinler tarafından belirlenen çekicilik düzeylerine göre yüzleri ayırt edebildiklerini ve çekici yüzlere görsel bir tercih gösterdiklerini ortaya koyduğunu belirtmektedir. Benzer çekicilik düzeyindeki yüzlerin (çekici/çekici veya çekici olmayan/çekici olmayan) eşleştirildiği durumlarda ise, daha büyük bebeklerin çekici

⁵⁰⁴ Shigeru Watanabe, “Pigeons Can Discriminate ‘Good’ and ‘Bad’ Paintings by Children”, *Animal Cognition* 13/1 (16 Haziran 2009), 75-85.

⁵⁰⁵ Judith H. Langlois vd., “Infant Preferences for Attractive Faces: Rudiments of a Stereotype?”, *Developmental Psychology* 23/3 (1987), 363.

yüzlere daha uzun süre baktıkları gözlemlenmiştir, ancak küçük bebeklerde bu durum saptanmamıştır.⁵⁰⁶

Bu sonuçlar, güzellik standartlarının kültürel etkileşim ve öğrenme yoluyla zamanla kazanıldığı yönündeki yaygın inancı sorgulamaktadır. Yazar, bebeklerin bu tercihinin, çekicilik temelli standartların ve tercihlerin sanıldığından çok daha erken yaşlarda ortaya çıkabileceğine işaret ettiğini ifade etmektedir. Çalışmada ayrıca, bebeklerin annelerinin çekiciliği ile bebeklerin yüzlere bakma süreleri arasında herhangi bir ilişki bulunmamıştır. Sonuç olarak yazar, fiziksel çekicilik tercihlerinin kökenleri hakkında düşünce yapısında köklü bir değişikliğe gidilmesi gerektiğini savunmakta ve bu tercihlerin bebeklik döneminde, kültürel normlara maruz kalmadan önce bile mevcut olabileceğini öne sürmektedir.⁵⁰⁷

Başka bir çalışmada ise Paul C. Quinn ve arkadaşları, insan bebeklerinin yalnızca insan yüzlerinde değil, aynı zamanda diğer türlerin yüzlerinde de çekicilik tercihine sahip olup olmadığını araştırmaktadır. Ekibin, üç ila dört aylık bebeklerin çekici bulunan kedi ve kaplan yüzlerini, çekici bulunmayanlara göre daha çok tercih ettiklerini gözlemiştir. Bu tercihin, yüzler ters çevrildiğinde ortadan kalkması, tercihin basit görsel farklılıklardan kaynaklanmadığını düşündürmektedir. Ayrıca, çekici kaplan yüzlerine yönelik bu kendiliğinden oluşan tercihin, bebeklerin hatırlama görevlerindeki performansını etkilediği de görülmüştür. Bu bulgular, bebeklerdeki çekicilik tercihinin, eş seçimi gibi özel bir adaptasyon yerine, daha genel işleme mekanizmalarının bir sonucu olabileceğini ileri sürmektedir. Quinn, bu sonuçların, bebeklerin yüz öğrenme sürecine, türe özgü olmayan genel bir yüz temsili ile başladığı fikriyle daha uyumlu olduğunu belirtmektedir. Çalışma, bebeklerin doğuştan getirdikleri bazı görsel özelliklere yönelik tercihleri sayesinde çekici yüzlere daha çok baktıklarını ve bu durumun deneyimden bağımsız olabileceğini ima etmektedir.⁵⁰⁸

İnsanın estetik tercihlerinin kökenine ilişkin ampirik bulgular, estetik deneyimin salt kültürel öğrenme veya sosyal şartlanma ürünü olmadığını, aksine doğuştan gelen bir donanımın izlerini taşıdığını ortaya koymaktadır. Judith H. Langlois ve Paul C. Quinn'in bebekler üzerinde yaptığı çalışmalar, henüz kültürel normlarla temas etmemiş, dil ve sembolik düşünceden yoksun bireylerin bile “çekici” yüzleri ve estetik açıdan uyumlu formları tercih ettiğini göstermiştir. Bu

⁵⁰⁶ Langlois vd., “Infant Preferences for Attractive Faces”, 365.

⁵⁰⁷ Langlois vd., “Infant Preferences for Attractive Faces”, 367.

⁵⁰⁸ Paul C. Quinn vd., “Preference for Attractive Faces in Human Infants Extends Beyond Conspecifics”, *Developmental science* 11/1 (Ocak 2008), 76-83.

tercihler, insan zihninin estetik algıya dair evrensel bir yazılımla donatıldığına işaret eder. Örneğin, 2-3 aylık bebeklerin çekici yüzlere daha uzun süre bakması veya kedi ve kaplan yüzlerindeki estetik simetriyi ayırt edebilmesi, estetik duyarlılığın öğretilmeyen, fitrî bir kapasite olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu durum, insanın simetri, orantı ve denge gibi estetik unsurların doğasını bilmeden de bu kavramlara bir şekilde vakıf olabildiğini göstermektedir. Bu bağlamda, aklî ya da ampirik düzlemde güzellik, lezzet ve tat arayışını sınırlamanın bilimsel açıdan da doğru olmadığı söylenebilir.

2.5. Haz İfadesinin Yetersizliği: Hedonizm

Psikolojik estetik alanının öncelikli olarak bireylerin sanat eserlerine karşı duydukları haz duygusu üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Buna karşın, Silvia, P. J. Çalışmasında, estetik deneyimin kapsamının basit beğeni, tercih ve hoşnutluk ötesine geçtiğini savunmaktadır. Silvia'nın, psikolojik estetiğin geleneksel olarak odaklandığı “hoşlanma” duygusunun ötesine geçerek, sanat eserleri karşısında deneyimlenen karmaşık duyguların çeşitliliğini vurgular. Silvia, estetik deneyimi yalnızca olumlu duygularla sınırlandıran yaklaşımları eleştirir ve bilgi duyguları (merak, kafa karışıklığı, şaşkınlık), düşmanca duygular (öfke, tiksinti) ve benliğe yönelik duygular (gurur, utanç) gibi alışılmadık tepkilerin de estetik süreçte kritik rol oynadığını savunur.⁵⁰⁹ Özellikle kafa karışıklığının, sanat eserlerinin yenilik ve karmaşıklığına yönelik bir tepki olarak ortaya çıktığını ve bu durumun sanat eğitiminde öğrenme süreçlerini tetikleyebileceğini belirtir.⁵¹⁰ Ayrıca, öfke ve tiksintinin, bireyin değerlerine aykırı algılanan eserlere karşı gelişen motivasyonel tepkiler olduğunu deneysel verilerle destekler.⁵¹¹ Silvia'nın temel argümanı, estetik araştırmaların dar bir duygu skalasından kurtularak, insanın sanatla etkileşimindeki çok boyutlu psikolojik dinamikleri kapsaması gerektiği yönündedir.

Derek Matravers ise *The Aesthetic Experience* başlıklı makalesinde, Kant'ın estetik yargı kuramını temel alarak estetik deneyimin hem duyuşal hoşlanma hem de bilişsel zevkler arasındaki ayrık konumunu analiz eder. Matravers'e göre, estetik deneyim, algı ile anlam arasındaki bağlantıları keşfetme sürecinde ortaya çıkan bir “coşku” ve yanıltıcı olabilen bir “anlaşırlılık” hissini içerir.⁵¹² Örneğin, Turner'ın *The Fighting Temeraire*⁵¹³ eserinin izleyicide

⁵⁰⁹ Paul J. Silvia, “Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, pride, surprise, and other unusual aesthetic emotions”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3/1 (2009), 48.

⁵¹⁰ Silvia, “Looking past pleasure”, 49.

⁵¹¹ Silvia, “Looking past pleasure”, 50.

⁵¹² Derek Matravers, “The Aesthetic Experience”, *The British Journal of Aesthetics* 43/2 (01 Nisan 2003), 161.

⁵¹³ “Turner: Painting The Fighting Temeraire | National Gallery”, haz. The National Gallery.

uyandırdığı duygu, yalnızca görsel bir haz değil, aynı zamanda eserin temsil ettiği fikirlerle kurulan bilişsel bir diyalogdur.⁵¹⁴ Matravers, estetik değerın kaynağını bu bilişsel süreçlerde arar ve Kant'ın “çıkarsız hoşlanma” kavramını, deneyimin mânevî değerini vurgulamak için yeniden yorumlar.⁵¹⁵ Buna karşın, Matravers estetik deneyimin sınırlarının belirsizliğine de dikkat çeker: Bir deneyimin estetik mi, dini mi yoksa erotik mi olduğuna dair kesin bir yargıya varmanın zor olduğunu, çünkü bu deneyimlerin fenomenolojik ve bilişsel örtüşmeler taşıyabileceğini savunur.⁵¹⁶ Özellikle dini sanat eserlerinde, izleyicinin yaşadığı duygunun hem estetik hem de spiritüel boyutlar içerebileceğini öne sürer.

Her iki yazar da estetik deneyimi tek boyutlu bir olgu olarak ele almanın sınırlarını genişletmek gayretindedirler. Silvia, duygusal çeşitliliği ön plana çıkararak psikolojik estetiğin kapsamını genişletmeyi hedeflerken; Matravers, estetik deneyimin bilişsel ve fenomenolojik temellerini Kantçı bir çerçevede derinleştirir. Silvia'nın vurguladığı öfke veya kafa karışıklığı gibi duygular, Matravers'in “algı ve anlam arasındaki gerilim” olarak tanımladığı süreçlerle örtüşmektedir. Örneğin, Silvia'nın bahsettiği kafa karışıklığı, Matravers'in “anlaşılabilirlik hissi” ile çatışan bir deneyim olarak yorumlanabilir. Benzer şekilde, Matravers'in dini ve erotik deneyimlerle kurduğu paralellik, Silvia'nın “benlik duyguları” kavramıyla (örneğin, gurur veya utanç) temas eder.⁵¹⁷

Silvia ve Matravers'in estetik deneyime dair yaklaşımları, estetik hedonizmin sınırlarını aşma çabasıyla Servaas Van der Berg'in *Aesthetic Hedonism and Its Critics* makalesinde ele aldığı eleştirilerle ilişkilendirilebilir. Van der Berg, estetik değerın yalnızca haz veya deneyime indirgenemeyeceğini savunarak, hedonizmin estetik deneyimin karmaşıklığını ve zenginliğini yeterince açıklayamadığına dikkat çeker. Silvia'nın duygusal çeşitliliği vurgulaması ve Matravers'in bilişsel ve fenomenolojik boyutları derinleştirilmesi, tam da hedonizmin bu eksikliklerini gidermeye yönelik girişimlerdir. Silvia'nın öfke veya kafa karışıklığı gibi duygulara odaklanması, Matravers'in “algı ve anlam arasındaki gerilim” kavramıyla örtüşerek,

⁵¹⁴ Matravers, “The Aesthetic Experience”, 160.

⁵¹⁵ Matravers, “The Aesthetic Experience”, 158.

⁵¹⁶ Matravers, “The Aesthetic Experience”, 174.

⁵¹⁷ Tabi burada iki farklı disiplinin yaklaşımına, metodolojik farklılıklarına dikkat edilmelidir. Silvia, deneysel psikoloji ve duygu değerlendirme teorilerine dayanarak somut veriler sunarken; Matravers, felsefi analiz ve fenomenolojik betimlemelerle soyut bir çerçeve oluşturur. Silvia'nın çalışması, estetik tepkilerin ölçülebilir dinamiklerine odaklanarak ampirik bir perspektif sunarken, Matravers estetik değerın ontolojik temellerini sorgular. Bu durum, estetik deneyimin hem psikolojik hem de felsefi boyutlarının birlikte ele alınmasının sunduğu olanaklar çerçevesinde değerlendirilebilir. Sonuç itibarıyla, her iki yaklaşım da estetik kavramının insan üzerindeki etkisini anlamada disiplinler arası bir diyalog kurulmasının gerekliliğine işaret etmektedir.

estetik deneyimin sadece hoşlanma (hedonizmin temel unsuru) ile sınırlı olmadığını, aksine karmaşık duygusal ve bilişsel süreçleri içerdiğini gösterir.⁵¹⁸ Bu bağlamda, Van der Berg'in makalesi, Silvia ve Matravers'in çalışmalarının teorik zeminini oluşturarak, estetik deneyimin çok boyutlu doğasını anlamak için hedonist yaklaşımların ötesine geçmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Van der Berg, hedonizmin estetik deneyimin çeşitliliğini ve karmaşıklığını açıklamaktaki yetersizliğini vurgularken, bu teorinin sanatın insan üzerindeki etkisini bütüncül bir şekilde kavramaya engel teşkil ettiğini savunur. Hedonizmin basitliği ve sezgisel çekiciliği gibi avantajlarına rağmen, bu yaklaşım estetik deneyimi anlamak için yeterli bir başlangıç noktası sunmamaktadır. Makalede öne çıkan temel argüman, hedonizmin estetik değeri yalnızca deneyimsel hazla sınırlandırarak, sanat eserlerinin yol açtığı öfke, kafa karışıklığı veya dini-huşû gibi karmaşık duygusal ve bilişsel tepkileri açıklamakta yetersiz kalmasıdır.⁵¹⁹ Örneğin, bir sanat eserinin yarattığı şok edici deneyim (Guernica'nın etkisi gibi)⁵²⁰ estetik değer taşıyabilirken, hedonizm bu tür deneyimleri açıklamada zorlanır. Bu durum, hedonizmin attitudinal (tavırsal) açıklamalarını zorlayarak teorinin iç tutarlılığını sorgular.

Makalede altı ana eleştiri başlığı altında toplanan itirazlar, hedonizmin hem metodolojik hem de fenomenolojik sınırlarını ortaya koyar.⁵²¹ Özellikle “normativite itirazı”,⁵²² hedonizmin estetik değerlerin kaynağını deneyimin hoşnutluk verici özelliklerine indirirken, bu deneyimlerin neden değerli olduğunu açıklamakta yetersiz kaldığını gösterir. Bu durum, daha önceki tartışmalarda Silvia'nın vurguladığı “alışılmadık estetik duygular” ve Matravers'in Kantçı çerçevede ele aldığı “algı-anlam gerilimi” ile doğrudan temas eden alanlardır. Benzer şekilde, “motivasyonel paradoks”⁵²³ argümanı, estetik eylemin bazen haz arayışından bağımsız olarak gerçekleşebileceğini (örneğin, bir müzik performansına odaklanmanın hazza değil, performansın kendisine yönelik olduğunu) vurgulayarak, hedonist motivasyon modelini zayıflatır. “Faydacılık itirazı”⁵²⁴ estetik değerlerin araçsal değil, kendinde değerli olduğunu savunurken, “aşırı değerlendirme itirazı” hedonizmin yanlış değerlendirmeleri nasıl açıklayabileceğini sorgular. Van der Berg ayrıca, hedonizmin standartlaştırılmış versiyonlarının

⁵¹⁸ Servaas Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, *Philosophy Compass* 15/1 (Ocak 2020), 1,2.

⁵¹⁹ Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, 3.

⁵²⁰ “Pablo Picasso, Guernica”, haz. Smarthistory.

⁵²¹ Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, 3.

⁵²² Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, 4,5.

⁵²³ Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, 5,6.

⁵²⁴ Van Der Berg, “Aesthetic Hedonism and Its Critics”, 6,7.

(örneğin, Hume'un "gerçek yargıçlar" modeli)⁵²⁵ estetik değeri evrenselleştirme çabasının, bireysel ve kültürel bağlamdaki çeşitliliği görmezden geldiğini savunur.⁵²⁶ Sanatın kişisel bağlanımlar ve toplumsal pratiklerle olan ilişkisi, hedonizmin soyut idealizasyonlarının aksine, estetik değerin ancak bağlamsal ve çoğulcu bir perspektifle anlaşılabilirliğini gösterir. Bu eleştiri, Matravers'in estetik deneyimin dini veya erotik boyutlarla kesişebileceği yönündeki argümanını destekler niteliktedir. Sanatın kişisel bağlanımlar ve toplumsal pratiklerle olan ilişkisi, hedonizmin soyut idealizasyonlarının aksine, estetik değerin ancak bağlamsal ve çoğulcu bir perspektifle anlaşılabilirliğini gösterir.

Makalenin önerdiği alternatif yaklaşımlar,⁵²⁷ estetik değerin hazdan bağımsız sosyal, bilişsel ve etik boyutlarını vurgulayarak, disiplinler arası bir estetik teorinin imkanını araştırır.

Sonuç olarak, bu makale "estetik hedonizmi" tarihsel ve teorik bağlamında ele alarak, çağdaş eleştiriler ışığında zayıf noktalarını sistematik bir şekilde ortaya koyar. Van der Berg'in analizi, estetik teorinin sınırlarını genişletmek ve insanın sanatla kurduğu ilişkiyi daha bütüncül bir perspektifle ele almak için fayda sunmaktadır. Hedonizmin konumunun sorgulanması, estetik değerin ontolojisini ve normatifliğini yeniden düşünmek için kritik bir fırsat yaratmaktadır ve estetik teoride yeni araştırma alanları açmaktadır.

Özetle Estetik teoride "haz" (zevk) kavramının merkezî konumu, tarihsel olarak hem tanımlayıcı hem de normatif bir işlev üstlenmiştir. Ancak bu kavramın cinsellik, amaçsız zevk veya uyuşturucu deneyimleri gibi alanlarla kesişmesi, estetik deneyimin sınırlarını belirleme çabasını karmaşıktırılmaktadır. Bu durum, özellikle Kant'ın "çıkarsız hoşlanma" idealini örnek alan teorilerde, estetik deneyimi salt hazla ilişkilendirme eğiliminin yol açtığı bir gerilimden kaynaklanır. Kantçı perspektif, estetik yargıyı kişisel çıkarlardan ve pratik amaçlardan arındırarak evrenselleştirme iddiası taşıırken, zevkin insanî ve bedensel boyutlarını dışlamak suretiyle estetiği soyut bir ideale hapsedmektedir. Bu soyutlama, estetik deneyimi gündelik yaşamın çok katmanlı dinamiklerinden kopararak onu "yüksek sanat" ile sınırlandırma riskini taşımaktadır. Nitekim, sanat dışındaki deneyimlerin (örneğin, doğal bir

⁵²⁵ Gerçek yargıçlar modeli, estetik beğenilerin tamamen öznelliğe indirgenmemesi; belli deneyim, duyarlılık ve tarafsızlığa sahip kişilerin ortak kanaatlerinin, "güzel" ya da "değerli" sanat eseri konusunda daha güvenilir bir ölçüt sunabileceği fikridir. ; Babette E. Babich (ed.), *Reading David Humes "Of the Standard of Taste"* (Berlin: De Gruyter, 2019), 84-85.

⁵²⁶ Van Der Berg, "Aesthetic Hedonism and Its Critics", 7,8.

⁵²⁷ Van Der Berg, "Aesthetic Hedonism and Its Critics", 9,10.

manzara karşısında hissedilen huşû veya bir ritüelin görsel ihtişamı) estetik değer taşıyıp taşımadığı tartışması, bu sınırlandırmanın yapaylığını ortaya koymaktadır.

Estetik teorinin zevk kavramından kaçınma çabası, büyük ölçüde ahlâkî ve entelektüel kaygılarla şekillenir. Zira zevk, tarihsel olarak bedensel arzularla ve “aşağı” addedilen hazlarla (örneğin, cinsellik veya tüketim kültürü) ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, estetik deneyimi salt zevkle özdeşleştirmek, onun entelektüel ve etik derinliğini zedeleyecek bir indirgemecilik olarak algılanır. Kant’ın “çıkarsız hoşlanma” kavramı, estetik yargıyı bedensel hazlardan ve bireysel çıkarlardan arındırarak evrensel geçerliliğe sahip bir değer alanı oluşturma amacıyla geliştirilmiştir. Ancak bu yaklaşım, estetik deneyimi yalnızca “soyut bir saflık” arayışı olarak ele alarak, estetiğin insan varoluşunun diğer boyutlarıyla—etik, politik ve spiritüel alanlarla—olan organik bağını zayıflatmaktadır. Örneğin, dini bir ikonaya karşı duyulan huşû, hem estetik bir coşku hem de metafizik bir bağlılık içermektedir. Kantçı çerçeveye ise, bu çok katmanlı deneyimleri çıkar içeren bir hoşlanma olarak değerlendirip “çıkarsız” bir perspektife indirgediğinde, estetiği yaşamsal ve bütüncül bir yaklaşımdan koparmaktadır.

Ahlâkî kaygılar da bu gerilimi beslemektedir. Estetik değerlerin etik değerlerle ilişkilendirildiği teorilerde, zevkin “tehlikeli” addedilen yönleri (örneğin, hazcılık veya hedonistik sapmalar) estetik teorinin normatif yapısını tehdit etmektedir. Bu nedenle, estetik deneyimin “yüceltilmesi” ve zevkin daha “asil” bir forma evrilmesi gerektiği düşüncesi, özellikle Platoncu ve Kantçı geleneklerde sıklıkla vurgulanmıştır. Ancak bu yaklaşım, estetiği ahlâkî bir araç haline getirerek onun özerkliğini riske atar. Örneğin, toplumsal adaleti konu alan bir sanat eserinin etik bir mesaj taşıması, onun estetik değerini artırabilir, ancak bu değerlerin kaynağı salt ahlâkî içerikle sınırlanamaz. Estetik deneyim, etikle iç içe geçebilir, ancak bu geçişkenlik, onun indirgenemez çok boyutluluğunu ortadan kaldırmaz.

Bu gerilimin çözümü, estetik teorinin disiplinler arası bir perspektifle değerlendirilmesi zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Zevk kavramını tümüyle reddetmek yerine, onun psikolojik, sosyal ve kültürel bağlamlarla olan ilişkisini tanımak daha yapıcı bir yaklaşım olabilir. Van der Berg’in de işaret ettiği gibi, estetik değerlerin kaynağı yalnızca hazda değil, aynı zamanda deneyimin bilişsel, duygusal ve toplumsal katmanlarında aranmalıdır. Örneğin, bir performans sanatının izleyicide uyandırdığı şok, salt bir hoşnutsuzluk değil, aynı zamanda toplumsal bir yüzleşme işlevi görebilir. Estetik teori, bu tür deneyimleri kapsayacak şekilde genişletildiğinde, hem Kantçı idealin evrenselci iddialarını aşar hem de zevkin çok boyutlu doğasını kucaklayabilir.

Bu noktada, haz kavramının tanımlanmasındaki zorluklara veya genel olarak olumsuz algılanmasına değinmek yerinde olacaktır. Bu durumun İslamî ve tasavvufî düşüncede geçerli dayanakları bulunmaktadır. Özellikle, terbiye edilmemiş nefsin “nefs-i emmâre” peşinden gittiği ham zevklerin hem bireyi hem de toplumu olumsuzluğa “fücûr” sürüklemeye potansiyeli taşıdığı kabul edilir. Tasavvufa göre, eğitilmemiş nefsi “nefs-i emmâre” yönlendirdiği zevk anlayışı genellikle geçici, yüzeysel ve benmerkezcidir. Bu tür bir haz, kişiyi ilâhi olandan uzaklaştırabilir ve ahlâkî sapmalara “fücûr” yol açabilir. Çünkü bu zevk, kaynağını çoğu zaman maddî dünyadan ve bencil arzulardan alır, rûhî bir derinlik taşımaz.

İşte tam bu noktada tasavvuf, bir terbiye ve arınma yolu “seyr ü sülûk” sunar. Bu yolculuk, zikir, tefekkür, riyazet ve bir mürşidin rehberliği gibi metotlarla kişinin iç dünyasını saflaştırmayı hedefler. Bu sürecin önemli bir meyvesi de “zevk-i selîm” yani “sağlam, arı, rafine zevk” anlayışının geliştirilmesidir.

Zevk-i selîm, sıradan hazlardan farklıdır. Bu, sadece şeklî güzellikleri takdir etmek değil, aynı zamanda varoluştaki ilâhi sanatı ve güzelliği idrak edebilen, incemiş bir rûhî duyuştur. Tasavvuf yolcusu, nefsin terbiye ettikçe, güzelliğe bakışı da değişir. Artık güzellik, sadece estetik bir obje değil, Allah'ın Cemâl sıfatının bir yansıması, O'nun sanatının bir tecellisi olarak görülür. Dolayısıyla, bu rafine zevk, kişiyi estetik deneyim üzerinden rûhî bir idrake, yani “marifet”e taşır. Kısacası tasavvuf, estetik zevki, kişiyi hakîkate ulaştıran potansiyel bir araca dönüştürmeyi hedefler ve insanı hedonistik haz anlayışından kurtararak, incemiş zevk seviyesine ulaşmaya davet eder.

2.6. Zihin-Açığa Çıkarıcı Deneyimler: Birleştirici Bir Psikolojik Perspektif

Estetik tecrübenin psikolojik dinamiklerini incelerken, bu deneyimin sadece duyuşal haz veya bilişsel yargılardan ibaret olmayıp, bazı durumlarda bireyin kendi zihnine dair daha derin kavrayışlara yol açabilen dönüştürücü bir nitelik taşıyabileceği görülmektedir. Bu noktada, Aidan Lyon'un *Psychedelic Experience: Revealing the Mind* (Psikedelik Deneyim: Zihni Açığa Çıkarma) başlıklı eserinde geliştirdiği “psikedelik deneyim” kavramsallaştırması, estetik ve dini tecrübelerin belirli veçhelerini anlamak için faydalı bir mukayese zemini sunmaktadır.

Lyon'a göre “psikedelik” terimi, etimolojik kökenine sadık kalınarak (Yunanca “psychē” [zihin/ruh] ve dēlos [açığa çıkarılmış/aşikâr]) anlaşılmalıdır ve “zihin-açığa çıkarıcı” (mind-

revealing) bir deneyimi ifade eder.⁵²⁸ Bu tanım, deneyimin kaynağına (örneğin belirli bir madde kullanımı) değil, bizatihi fenomenolojik niteliğine odaklanır: Psikedelik deneyim, bireyin normalde bilinçli farkındalığının dışında kalan, gizlenmiş veya örtük olan zihinsel parçaların, veçhelerin veya süreçlerin deneyim sırasında açığa çıkması, bilinçte tezâhür etmesidir.⁵²⁹ Lyon, bu tanımın sadece psikedelik maddelerin tetiklediği deneyimlerle sınırlı olmadığını, meditasyon, kendiliğinden gelişen anlar (spontaneous experiences), rüyalar ve hatta estetik ya da mistik tecrübeler gibi farklı yöntemlerle de “zihin-açığa çıkarıcı” deneyimlerin yaşanabileceğini savunur.⁵³⁰

Bu yaklaşım, “psikedelik” teriminin yaygın kullanımında sıklıkla karşılaşılan ve onu yalnızca belirli maddelerin kullanımıyla özdeşleştiren anlayışa karşı önemli bir kavramsal ayırım getirir. Lyon, Humphry Osmond'un 1957'de bu terimi ilk kez kullanırken amacının, söz konusu maddelerin “halüsinojen” veya “psikotomimetik” gibi diğer isimlendirmelerinin aksine, temel etkileri olan zihin-açığa çıkarma vasfını vurgulamak olduğunu belirtir.⁵³¹ Dolayısıyla, bir deneyimin psikedelik olup olmadığını belirleyen şey, onun belirli bir maddeyle tetiklenip tetiklenmediği değil, zihnin gizli yönlerini açığa çıkarıp çıkarmadığıdır. Bu nedenle, madde kaynaklı bir deneyim her zaman psikedelik olmayabileceği gibi, madde kullanılmadan yaşanan bir deneyim (örneğin estetik veya dini bir tecrübe) pekâlâ psikedelik nitelik taşıyabilir.⁵³²

Bu geniş tanım ışığında Lyon, “zihin-açığa çıkarıcı” potansiyeli olan çeşitli deneyim türlerini ele alır:

Spontane Deneyimler: Gündelik yaşamda beklenmedik anlarda ortaya çıkan deneyimler; örneğin, unutulmuş bir anının aniden canlanması (Proust'un madleni gibi), dilin ucuna gelip hatırlanamayan bir kelimenin aniden bulunması, yaratıcı bir fikrin veya derin bir kişisel kavrayışın (epifani) aniden belirivermesi.⁵³³

Meditatif Deneyimler: Meditasyon pratikleri yoluyla elde edilen artan farkındalık, içgörüler veya normalde fark edilmeyen zihinsel süreçlerin gözlemlenmesi.⁵³⁴

⁵²⁸ Aidan Lyon, *Psychedelic Experience: Revealing the Mind* (New York: Oxford University Press, 2023), 1.

⁵²⁹ Lyon, *Psychedelic Experience*, 1,47.

⁵³⁰ Lyon, *Psychedelic Experience*, 3-5, 54-55.

⁵³¹ Lyon, *Psychedelic Experience*, 19-21.

⁵³² Lyon, *Psychedelic Experience*, 7,23.

⁵³³ Lyon, *Psychedelic Experience*, 4, 50-51.

⁵³⁴ Lyon, *Psychedelic Experience*, 3, 87-90.

Madde Kaynaklı Deneyimler: Klasik psikedelikler (LSD, psilosibin vb.) veya diğer psikoaktif maddelerin tetiklediği, algısal, bilişsel ve duygusal değişimleri içeren deneyimler (yaygın çağrışım, ancak Lyon'un tanımının sadece bir alt kümesi).⁵³⁵

Estetik Deneyimler: Bir sanat eseriyle veya doğayla kurulan derin etkileşim sonucu ortaya çıkabilen, normal algının ötesine geçen kavrayışlar veya duygusal açılımlar.⁵³⁶

Dini/Mistik-Tipi Deneyimler: Benlik sınırlarının çözülmesi, evrenle veya ilâhi olanla birleşme hissi ve derin bir hakikat kavrayışı gibi unsurları içeren, genellikle aşkın olarak nitelendirilen deneyimler.⁵³⁷

Bu farklı deneyim türlerini “psikedelik” şemsiyesi altında birleştiren temel ilke, hepsinin potansiyel olarak zihnin normalde erişime kapalı olan, “gizli” kalmış yönlerini “açığa çıkarma” işlevi görebilmesidir. Bu, Lyon'un kitabının ana tezlerinden biridir: Farklı yöntemlerle tetiklenseler de bu deneyimlerin ortak paydası zihin-açığa çıkarıcı nitelikleridir. Bu birleştirici çerçevede, estetik ve dini tecrübeler özel bir öneme sahiptir. Her iki deneyim alanı da sıklıkla, Lyon'un mistik-tipi deneyimler için sıraladığı⁵³⁸ ve psikedelik uzayın derinliklerine işaret eden benzer fenomenolojik özellikler sergileyebilir:

Bütünlük/Birlik (Unity): Hem huşû uyandıran bir sanat eseri veya doğa manzarası karşısında (estetik) hem de dua, tefekkür veya aşkın bir güçle temas anında (dini), bireyin kendisini daha büyük bir bütünün parçası olarak hissettiği, benlik sınırlarının gevşediği veya aşıldığı deneyimler yaşanabilir. Bu, mistik-tipi deneyimlerin temel özelliklerinden olan birlik ve ego çözülmesiyle paralellik gösterir.⁵³⁹

Kavrayış/Anlam (Noetic Quality): Lyon, mistik-tipi deneyimlerin derin bir hakikat veya anlam idraki içerdiğini belirtir.⁵⁴⁰ Benzer şekilde, estetik bir deneyim de bireye varoluşsal bir içgörü, ani bir aydınlanma veya “gerçeklik” hissi verebilir. Dini tecrübeler ise sıklıkla ilâhi hakikatlere veya evrenin anlamına dair doğrudan bir kavrayış iddiası taşır. Her iki durumda da deneyim, sıradan bilginin ötesinde, derin ve sarsıcı bir “bilme” hissi bırakabilir.

⁵³⁵ Lyon, *Psychedelic Experience*, 78-86.

⁵³⁶ Lyon, *Psychedelic Experience*, 313-315.

⁵³⁷ Lyon, *Psychedelic Experience*, 54, 238.

⁵³⁸ Lyon, *Psychedelic Experience*, 238.

⁵³⁹ Lyon, *Psychedelic Experience*, 244.

⁵⁴⁰ Lyon, *Psychedelic Experience*, 238.

İfade Edilemezlik (Ineffability): Hem estetik hem de dini tecrübelerin doruk noktaları, sıklıkla dilin sınırlarını aşar.⁵⁴¹ Yaşanan deneyimin derinliğini, karmaşıklığını ve kişisel anlamını kelimelerle tam olarak aktarmak güçleşir. Bu ortak özellik, her iki alanın da kavramsal düşüncenin ötesine geçen bir deneyim boyutuna işaret ettiğini gösterir.

Elbette, bu deneyimlerin tetiklenme biçimleri, kültürel ve bireysel yorumlama farklılıkları, potansiyel yoğunlukları ve kalıcılıkları gibi konularda ayrıştıkları noktalar vardır. Buna karşın Lyon'un sunduğu “zihin-açığa çıkarıcı deneyim” perspektifi, bu farklılıkların ötesinde yatan ortak paydayı görebilmeyi sağlamaktadır. Estetik bir haz anı, dini bir vecd hali, meditatif bir içgörü veya spontane bir epifani; hepsi, uygun koşullar altında, zihnin gizli kalmış bir parçasını aydınlatarak “psikedelik” bir nitelik kazanabilir. Bu birleştirici bakış açısı, insan bilincinin ve dönüşüm potansiyelinin daha bütüncül bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunur.

“Zihin-Açığa Çıkarıcı” deneyimlerin epistemik değeri üzerine genel bir değerlendirme yaparsak; Aidan Lyon'un “zihin-açığa çıkarıcı” (mind-revealing) deneyimler üzerine geliştirdiği kavramsal çerçeve, bu tür tecrübelerin doğası gereği belirli bir epistemik potansiyel taşıdığını ima etmektedir. Tanım itibarıyla, normalde bilinçli farkındalığa kapalı olan zihinsel içerikler, süreçler veya veçheler, bu deneyimler aracılığıyla “açığa çıkar”, yani bir dereceye kadar bilinebilir veya deneyimlenebilir hale gelir.⁵⁴² Lyon, kitap boyunca bu deneyimlerin çeşitli yollarla bilgi veya kavrayış sağlayabileceğini öne sürmektedir. Bunlar arasında duygusal, yaratıcı veya psikolojik içgörüler,⁵⁴³ normalde erişilemeyen anıların yeniden canlanması⁵⁴⁴ ve kişinin kendi sınırlarını veya varoluşun doğasını anlamasına yardımcı olan, bilgeliği artırıcı kavrayışlar bulunmaktadır.⁵⁴⁵ Bu açılardan, söz konusu deneyimlerin bireyin bilgi ve anlayışına prensipte etki etme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Lyon, bu deneyimlerden türetilen bilgi veya kavrayışların doğruluğunun kesin olmadığını belirterek, bunların sorgusuzca kabul edilmemesi gerektiğini kuvvetle vurgulamaktadır. Deneyimlerin epistemik güvenilirliği, Lyon'un “psikedelik uzay” modelindeki berraklık (clarity) boyutuyla, özellikle de onun alt boyutu olan doğruluk/gerçeklik (veracity) ile doğrudan ilişkilidir. Deneyimler, düşük berraklık sergilediklerinde fantezi benzeri, çarpıtılmış veya yanıltıcı unsurlar içerebilmektedirler. Zihnin, açığa çıkan içeriği kurgusal öğelerle süsleme veya mevcut inançlara göre yeniden yorumlama

⁵⁴¹ Lyon, *Psychedelic Experience*, 256 ayrıca bkz. Bölüm 10.4.

⁵⁴² Lyon, *Psychedelic Experience*, 1-47.

⁵⁴³ Lyon, *Psychedelic Experience*, 14, 50-51, 216 ayrıca bkz Bölüm 8.

⁵⁴⁴ Lyon, *Psychedelic Experience*, 154,155.

⁵⁴⁵ Lyon, *Psychedelic Experience*, 242-243, 298, 321, 323-324.

eğilimi,⁵⁴⁶ bu deneyimlerin doğruluk değerini zayıflatabilir. Özellikle mistik-tipi deneyimlerle ilişkilendirilen güçlü kesinlik hissi (certainty) ve derin anlam idrakı (noetic quality) dahi, deneyim içeriğinin nesnel doğruluğunu garanti edememektedir.⁵⁴⁷

Bu epistemik belirsizlik karşısında Lyon'un önerdiği yaklaşım, eleştirel entegrasyondur. Zihin-açığa çıkarıcı deneyimler, mutlak hakikatler sunmaktan ziyade, üzerinde düşünülecek, sorgulanacak ve test edilecek yeni veriler, hipotezler veya perspektifler olarak görülmelidir. Bu “ham materyal”, bireyin mevcut geniş epistemik sistemiyle – yani diğer inançları, bilimsel kanıtlar, mantıksal tutarlılık ölçütleri ve önceki deneyimleriyle – dikkatlice karşılaştırılmalı ve bütünleştirilmelidir.⁵⁴⁸ Bu süreçte, mantıksal analiz, kavramsal açıklık ve ampirik doğrulama gibi analitik yöntemler, psikedelik deneyimlerin potansiyel yanıltıcılığına karşı kritik bir denetim ve değerlendirme mekanizması işlevi görür.⁵⁴⁹ Dolayısıyla, zihin-açığa çıkarıcı deneyimlerin nihâi epistemik değeri, deneyimin kendisinden çok, onu takip eden dikkatli, eleştirel ve analitik değerlendirme sürecine bağlıdır. Bu deneyimler, işlenmemiş değerli taşlar misali, potansiyel bir zenginlik barındırsalar da gerçek değerleri ancak titiz bir inceleme ve işleme sonucunda ortaya çıkmaktadır.

3. ESTETİK TECRÜBEYE TEOLOJİK YAKLAŞIM

Dini tecrübe ile estetik deneyim arasındaki terminolojik ve fenomenolojik örtüşmeler, insanın “aşkın” olanla kurduğu ilişkinin evrenselliğini yansıtır düzeydedir. Felsefe bağlamında değinilen gerek Kantta gerekse Alman idealizminde “huşû” ve “yüce” kavramları, hem ilâhi bir güç karşısında hissedilen acizlik hem de doğanın görkeminden duyulan hayranlık bağlamında benzer duygusal tepkileri tarif etmektedir. Kant'ın “yüce” tanımı ile İslamî “huşû” anlayışı, insanın sınırlarını aşan bir gerçeklikle yüzleşmesinin yol açtığı dönüştürücü etkinin farklı şekillerde ifade edilmesi şeklinde algılanabilir. Bu paralellik, estetik ve dinin insanı “ben”in ötesine taşıma potansiyelinin kaçınılmaz yansımaları olarak deneyimlenmektedir.

Estetik deneyim ile dini tecrübe arasındaki ilişki, uzun zamandır hem teoloji hem de estetik felsefesi alanında tartışılan önemli bir konudur. Bu iki deneyim türü arasında gözlemlenen benzerlikler ve kesişim noktaları, insanın aşkınlık arayışını ve anlam dünyasını

⁵⁴⁶ Lyon, *Psychedelic Experience*, 68,69,79.

⁵⁴⁷ Lyon, *Psychedelic Experience*, 238,270.

⁵⁴⁸ Lyon, *Psychedelic Experience*, 70.

⁵⁴⁹ Lyon, *Psychedelic Experience*, 317.

anlamada zengin bir perspektif sunmaktadır. Estetik tecrübe ve dini tecrübenin ilişkilendirilmesinde iki önemli isim öne çıkmaktadır. John Dewey ve Abraham Maslow, felsefi yaklaşımları bakımından farklı ekoller içerisinde değerlendirilmelerine rağmen, insan deneyimini kavramsallaştırma biçimlerinde dikkate değer benzerlikler sergilemektedirler. Dewey, pragmatizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak “kapsamlı bir pragmatist” şeklinde nitelendirilirken, Maslow “doğalcı bir realist” olarak tanımlanmaktadır. Bu görünüşteki farklılıklara karşın, her iki düşünürün insan deneyimine dair yaklaşımlarında kayda değer ortak noktalar gözlemlenmektedir. Her iki düşünür de farklı felsefi temellerden hareket etmelerine karşın, estetik ve dini deneyimlerin ortak zemini anlamada önemli faydalar sağlamışlardır.⁵⁵⁰ Bu bölümde, Maslow'un zirve deneyimler kavramı üzerinden estetik ve dini tecrübenin benzerlikleri incelenerek, bu deneyimlerin insan varoluşundaki merkezi rolü ele alınacaktır.

3.1. Maslow'un Zirve deneyimler Kavramı

Abraham Maslow'un insan psikolojisine katkıları arasında, “zirve deneyimler” olarak adlandırdığı özel deneyimler önemli bir yer tutmaktadır. Bu deneyimler, estetikteki bir an, mistik bir tecrübe, derin bir sevgi, yaratıcılığın doruk noktası veya içgörünün aydınlatıcı anları gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkabilir. Maslow, bu farklı deneyimleri aynı üst başlık altında toplayarak, onların insan varoluşundaki ortak bir paydada buluştuğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, zirve deneyimlerin sıradan insan gelişimiyle ilişkili bir olgu olarak ele almakta; bireyin kendini gerçekleştirme yolunda ilerlemesiyle mümkün hale gelen, doğaüstü müdahalelerden ziyade psikolojik gelişimin doğal bir sonucu olarak değerlidir.⁵⁵¹

Kendini gerçekleştirme kavramı, Maslow'un zirve deneyimler teorisinin temelini oluşturmaktadır. İhtiyaçlar hiyerarşisinin en üst basamağı olan kendini gerçekleştirme, bireyin potansiyelini tam olarak kullanması ve gerçek benliğine ulaşması anlamına gelmektedir. Zirve deneyimler, kendini gerçekleştirme sürecinin hem sonucu hem de katalizörü olarak işlev görebilir. Maslow'a göre, kendini gerçekleştiren bireylerin yaratıcılığı “saf bir kavrayış özgürlüğü saf ve dizginlenmemiş bir kendiliğindenlik ile anlatım gücü içermektedir”.⁵⁵² Bu

⁵⁵⁰ Lawrence J. Dennis - J. Francis Powers, “Dewey, Maslow, and Consummatory Experience”, *Journal of Aesthetic Education* 8/4 (1974), 51-63.

⁵⁵¹ Abraham Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, ed. Nil Gün, çev. Okan Gündüz (İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 2001), 9.

⁵⁵² Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 147.

nitelikler, zirve deneyimlerinde de görülen, gündelik benliğin sınırlarının aşılması ve daha derin bir bilinç durumuna geçiş ile yakından ilişkilidir.

Maslow, zirve deneyimlerin özünde, haz verici ve tatmin edici bir nitelik taşıdığını, “kutsal” kelimesinin kullanılabileceğini özellikle vurgulamaktadır.

Doruk (zirve) deneyim yalnızca iyi ve hoşnut edicidir; hiçbir zaman kötücül ya da sakıncalı olarak algılanmaz. Deneyim kendi içinde geçerlidir; kusursuz ve tamdır, başka bir şeye gereksinim duymaz. Kendi kendine yeter. Kendi içinde gerekli ve kaçınılmaz olduğu duygusunu sınırsınız. Olması gerektiği kadar iyidir. Bu deneyime şaşkınlıkla, hayret ve ilgi dolu, alçakgönüllü ve hatta saygılı, coşku dolu, inançlı bir tepki verilir. Bu tepkiyi tanımlamak için zaman zaman kutsal sözcüğü de kullanılır. Varlığı içten bir anlamda haz verici ve “zevklidir.”⁵⁵³

Bu haz ve zevk boyutu hem dini hem de estetik deneyimlerin ortak özellikleri arasında yer almaktadır. Dini tecrübeye yaşanan ilâhi hazla, estetik deneyimde estetik nesnenin yarattığı derin zevk arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Dini literatürde sıklıkla rastlanan “vecd hali” ya da “mânevî haz” kavramları ile estetik teorilerde belirtilen “estetik haz” arasındaki paralellik, Maslow'un bu iki deneyim türünü aynı kategori altında değerlendirmesini destekler niteliktedir. Her iki deneyim de sıradan hazlardan farklı olarak, varlığın daha derin boyutlarına temas eden, aşkın ve dönüştürücü bir haz sunmaktadır. Ayrıca, dini tecrübenin kendi başına bir amaç teşkil etmesi ve dışsal bir faydaya hizmet etmekten ziyade kendi içinde anlamlı olması gibi, estetik deneyim de faydacı kaygılardan bağımsız olarak kendi değerini taşıyan bir deneyimdir. Kant'ın estetik teorisindeki “amaçsız amaçlılık” kavramı ile dini tecrübeye “kendinde amaç olma” niteliği arasındaki paralellik, Maslow'un bu iki deneyim türünü aynı kategoride değerlendirmesini desteklemektedir.

Maslow'a göre, zirve deneyimlerin bireysel gelişim üzerindeki etkileri önemli ve kalıcı olabilir. Bu deneyimler, bireyin mesleki yolunu, duygu durumu, benlik algısı ve felsefi-dini yönelimini etkileyebilecek potansiyele sahiptir. Dikkat çekici bir şekilde hem dini hem de estetik deneyimler, bu dönüştürücü etkiyi paylaşmaktadır. Dini tecrübe, bireyin evrenle, belki de bir yüce varlıkla bağlantı kurduğu, şaşkınlık, hayret ve alçakgönüllülükle karşılandığı bir an olabilirken, estetik deneyim de benzer duyguları uyandırabilir; bir estetik nesnenin

⁵⁵³ Parantez içerisindeki zirve ifadesi bize aittir. Kitabın çevirisinde kavram “doruk” olarak geçmektedir ; Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 87.

oluşturabileceği yoğun duygular, yaşanan derin bir etkilenme, bireyin kendinden geçmesine ve evrenle bir bütünleşme hissetmesine neden olabilir. Bu iki deneyim arasındaki ortak nokta, bireyin sıradan gerçeklikten uzaklaşarak, yüce ve anlamlı bir deneyimle karşılaşmasıdır. Bu deneyimler sırasında, birey kendini “daha bütünleşmiş (birleşmiş, tam, tek parça)”⁵⁵⁴ hisseder, ki bu bütünleşme duygusu hem dini tecrübeye hem de estetik deneyimde benzer şekillerde kendini gösterebilmektedir.

Maslow'un zirve deneyimlere verilen tepkiyi tanımlarken kullandığı “Bu deneyime şaşkınlıkla, hayret ve ilgi dolu, alçakgönüllü ve hatta saygılı, coşku dolu, inanlı bir tepki verilir. Bu tepkiyi tanımlamak için zaman zaman kutsal sözcüğü de kullanılır”⁵⁵⁵ ifadesi, özellikle dini ve estetik deneyimlerin ortak yönlerini vurgulamaktadır. “Kutsal” sözcüğünün hem dini tecrübeye hem de yüce bir sanat eseri karşısında hissedilen duygular için kullanılması, bu iki deneyim alanının kesiştiği noktayı göstermektedir. Dini ritüellerde yaşanan kutsallık hissi ile bir sanat galerisinde ya da konser salonunda hissedilen huşû duygusu arasındaki benzerlik, insanın aşkınlık deneyiminin farklı tezâhürleri olarak değerlendirilebilir.

Zirve deneyimlerin evrensel doğası, Maslow'un teorisinin en dikkat çekici yönlerinden biridir. Maslow, mistik deneyimin “bütün dinlerde, dönemlerde ve kültürlerde aynı şekilde”⁵⁵⁶ ortaya çıktığını gözlemlemiştir. Bu gözlem, zirve deneyimlerin kültürel koşullardan bağımsız, insan psikolojisinin evrensel bir boyutu olduğunu düşündürmektedir. Farklı kültürel bağlamlarda ve tarihsel dönemlerde yaşanan bu deneyimlerin özünde benzer olması, onların insan ruhunun derinliklerinde yer alan ortak bir yapıdan kaynaklandığını göstermektedir. Bu evrensellik özelliği, dini tecrübe ile estetik tecrübe arasındaki benzerlikleri anlamada da anahtar rol oynamaktadır; her ikisi de kültürel ifade biçimleri farklılaşsa da aynı duygusal kaynaktan beslenmektedir. Bu dönüştürücü etki, bireyin algı ve değer yargıları üzerinde derin bir etkiye sahip olabileceği, hatta dünya görüşünü temelden sarsabilecek bir nitelik taşımaktadır. Zirve deneyimler, bireye, mutlak gerçekliğe daha yakın, göreceli olmaktan uzak bir deneyim sunarak, felsefi ve dini yönelimler üzerinde evrensel ve derin etkiler bırakabilir.⁵⁵⁷ Yaratıcılığın özgür ve

⁵⁵⁴ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 112.

⁵⁵⁵ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 87.

⁵⁵⁶ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 91.

⁵⁵⁷ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 91.

kendiliğinden ifadesi,⁵⁵⁸ benlik duygusunun bütünleşmesi⁵⁵⁹ ve duygu durumu üzerindeki olumlu etkiler⁵⁶⁰ gibi unsurlar, bu kalıcı dönüşümü desteklemektedir.

Zirve deneyimlerin bir diğer önemli özelliği, gündelik algının ötesine geçen bir bilinç durumu sunmasıdır. Maslow'a göre, bu deneyimlerde birey, gerçekliği olduğu gibi, daha tam ve bütüncül bir şekilde algılama kapasitesine ulaşır. “Eğer doğru ise, bu sonuç, tüm bilimsel düşünceyi yönlendiren temel belirtilerden (axiom) biriyle, algının nesnel ve genel olmasının değerden bağımsızlaşması anlamına geldiği görüşüyle çelişmektedir”.⁵⁶¹ Bu gözlem, zirve deneyimlerin bilimsel dünya görüşünün temel varsayımlarını sorgulamaya açtığını ve gerçekliğin daha derin boyutlarını kavrama potansiyeli sunduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, Maslow'un zirve deneyimler kavramı, insan psikolojisinin derinliklerine inerek, bireysel gelişimin ve dönüştürücü potansiyelin anlaşılmasına önemli yararlar sağlamaktadır. Kendini gerçekleştirme süreciyle yakından ilişkili olan bu deneyimler, insanın en derin potansiyelini açığa çıkarma ve gerçekliğin daha bütüncül bir kavrayışına ulaşma imkânı sunar. Özellikle dini ve estetik deneyimlerin benzerliği, bu deneyimlerin “haz verici ve zevkli” doğası, “kutsal” olarak nitelendirilebilen tepkileri uyandırması ve “kendi içinde tam ve yeterli” olma özellikleri, onların aynı psikolojik kaynaklardan beslendiğini ve insan varoluşunun anlam arayışında merkezi bir rol oynadığını göstermektedir. Zirve deneyimlerin evrensel doğası, insanlığın ortak ruhsal mirasının bir parçası olduğunu ve tüm kültürlerde ve tarihsel dönemlerde benzer biçimlerde tezâhür ettiğini düşündürmektedir.

Bu teorinin psikoloji literatürüne en önemli etkisi, insanın iyimser ve bütüncül bir perspektifle ele alınmasıdır. Zirve deneyimler, patolojik odaklı psikoanalitik yaklaşımların aksine, insanın “olabileceği en iyi versiyonu”na ulaşma potansiyelini vurgulamaktadır. Ancak bu deneyimlerin ölçülebilirliği ve evrenselliği konusunda eleştiriler mevcuttur. Özellikle kültürel bağlamın etkisi göz ardı edilmiştir. Buna rağmen, Maslow'un teorisi, insanın mânevî ve estetik arayışlarını bilimsel bir çerçeveye oturtarak, psikoloji ile felsefe/teoloji arasında kalıcı bir köprü kurmuştur. Sonuç olarak, zirve deneyimler kavramı, insanın sadece “olan” değil, “olabilen” bir varlık olduğunu hatırlatan varoluşsal potansiyeline işaret etmektedir. Bu oluş yukarı doğru çıktıkça belirginleşen ve ortak bir yapıda yakınlaşan pozitif olgulardır.

⁵⁵⁸ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 147.

⁵⁵⁹ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 112.

⁵⁶⁰ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 76.

⁵⁶¹ Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi*, 90.

3.2. John Dewey’de Estetik Tecrübe ve Dini Tecrübe

John Dewey'in estetik tecrübeye ilişkin görüşleri, onun pragmatist felsefesinin özgün bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Dewey, estetik deneyimi gündelik yaşamın akışından kopuk, ayrıcalıklı bir alan olarak görmek yerine, yaşamın doğal akışı içerisinde beliren, dönüştürücü ve bütünleştirici bir süreç olarak ele almaktadır. Dewey'e göre estetik tecrübenin en temel özelliklerinden biri, özne ile nesne arasındaki keskin ayrımın ortadan kalkarak, organizmayla çevrenin bütünleşmesidir. Estetik bir tecrübeye birey, sanat eserini yalnızca kendisinden ayrı, hâricî bir nesne olarak algılamaz; aksine onunla derin bir etkileşime girerek kişisel varlığının sınırlarını aşan, bütünleştirici bir deneyim yaşar.⁵⁶² Bu bütünleşme süreci, Dewey'in pragmatist yaklaşımının merkezinde yer alan organizma-çevre etkileşimine dayalı deneyim anlayışının estetik alandaki yansımasıdır.

Dewey, estetik tecrübenin bir diğer önemli boyutunun algısal birliktelik ve düşünce-arzu entegrasyonu olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre estetik tecrübe, düşünsel ya da pratik unsurların eksikliğiyle değil, tam tersine bu unsurların tamamen algısal deneyime dahil olmasıyla karakterize edilir. Düşünce ve arzu, algıdan ayrı, kendine özgü ivmesi olan unsurlar değil, algısal bütünlüğün doğal parçaları haline gelmiştir.⁵⁶³ Bu durum, estetik deneyimin parçalanmış ya da bölünmüş değil, tam tersine bütünleşmiş ve organik bir yapıda olmasını sağlar.

Dewey'in yaklaşımında estetik tecrübe aynı zamanda belirli bir sürecin içindeki gerilim, beklenti ve nihâî tamamlanma hissiyle de ilişkilidir. Bir sanat eserinin deneyimlenmesi sırasında ortaya çıkan “büyülenme” hali, parçalı unsurların bir bütünlük içinde anlamlandırılması ve sürecin sonunda hissedilen tamamlanma duygusuyla yakından ilişkilidir.⁵⁶⁴ Bu bütünsellik anlayışı, estetik tecrübenin anlık bir duyuşal tepkiden çok daha fazlası olduğunu, yaşamın akışıyla uyumlu, dinamik ve süregelen bir süreç olduğunu göstermektedir.

John Dewey'nin estetik teorisi, geleneksel Batı felsefesindeki dar tanımlı “güzellik” kavramından öteye geçen kapsamlı bir estetik deneyim anlayışı sunmaktadır. Dewey, estetiği sadece “güzellik” kavramıyla sınırlandırmanın yetersizliğini ortaya koyarken, estetik

⁵⁶² John Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, çev. Nür Küçük (İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2021), 329.

⁵⁶³ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 335.

⁵⁶⁴ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 65,197.

deneyimin çok boyutlu, dinamik ve bütünsel doğasını vurgular. Dewey için estetik, durağan bir nesne özelliği olmaktan ziyade, dinamik bir süreç olarak anlaşılmalıdır. O, estetiği “deneyimin sürekli olarak yeniden yapılandırılması ve ifadesi” olarak konumlandırır.⁵⁶⁵ Geleneksel olarak sanatın yalnızca “güzellik” kavramı etrafında değerlendirilmesi, Dewey'ye göre estetik deneyimin zenginliğini kısıtlar. Güzellik kavramı, estetiğin temel bir unsuru olarak kabul edilse de Dewey bu kavramı esasen “duygusal” ve “sezgisel” bir tepki biçimi olarak tanımlar. Bir sanat eseri karşısında verilen “Ne kadar güzel!” tepkisi, nesnenin izleyici üzerindeki etkisini ifade etse de estetik deneyimin tamamını kapsayamaz.⁵⁶⁶ Dewey'nin estetik anlayışında güzellik, tek başına kuramsal bir analiz aracı olarak yetersiz kalır. Güzellik duyulara “dolaylı” hitap eden duygusal bir tepki olarak ortaya çıksa da estetik deneyimin bütünsel niteliğini açıklamakta eksik kalır. Bu nedenle estetik deneyimi kavramak için sadece güzele odaklanmak yerine, deneyimin yapılandırılma, ifade etme ve yeniden inşa süreçlerini de incelemek gerekir.⁵⁶⁷

Estetik deneyimin çeşitliliğine dikkat çeken Dewey, güzelin yanı sıra “yüce, komik, acayip, trajik” gibi farklı duygusal ve niteliksel ifadelerin de tanınması gerektiğini savunur. Bu nitelikler, sanatın ve estetiğin çok katmanlı, dinamik ve bütünsel yapısını oluşturur. Estetiği sadece “güzel” kavramıyla sınırlamak, sanatın zenginliğini ve deneyimin derinliğini göz ardı etmek anlamına gelir.⁵⁶⁸

Dewey'nin estetik deneyim kavrayışı altı temel boyutta incelenebilir. İlk olarak, estetik deneyim “direnc ve gerilimin dinamik ifadesi” olarak karakterize edilir. Dewey, estetik deneyimin ayırt edici özelliklerinden birinin, direncin ve gerilimin “kapsayıcı ve tatmin edici bir kapanışa” doğru hareket etmesi olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, estetiğin statik bir güzellik anlayışından ziyade, mânevî mücadele, gerilim ve çözülme süreciyle tanımlanması gerektiğini gösterir. İkinci boyut, “dinamik organizasyon ve süreç bütünlüğü”dür. Estetik deneyim, başlangıç, gelişme ve tamamlanma evrelerini içeren, zamansal bir organizasyondur. Bu süreç, parçaların rastgele bir araya gelmesinden ziyade, organik bir bütünlük oluşturacak şekilde

⁵⁶⁵ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 10.

⁵⁶⁶ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 176.

⁵⁶⁷ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 177.

⁵⁶⁸ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 177,196.

birbiriyle ilişkilmesi ile belirlenir. Estetik deneyimin tanımı, onun “tamamlanmışlık” ve “bütünlük” gibi süreçsel özelliklerini kapsamalıdır.⁵⁶⁹

Üçüncü boyut olarak “ifade, yoğunlaştırma ve anlam üretimi” öne çıkar. Dewey'ye göre sanat, diğer deneyimlerin malzemesinde dağınık halde bulunan anlamları netleştirip yoğunlaştırma işlevi görür. Bu açıdan estetik, sadece hoş bir duyumsama değil, algılanan unsurların ifadesiyle derinleştirilmiş ve yoğunlaştırılmış bir anlam içermektedir.⁵⁷⁰

“İmgesel ve benlikle ilişkili anlamların ifası” dördüncü boyutu oluşturur. Dewey, estetik deneyimin, mekanik işleyişten farklı olarak, imgelemin ürettiği anlamları fiziksel varoluşun ötesine taşıyarak “benlikle burada ve şimdi etkileşen maddi varoluş” şeklinde somutlaştırdığını belirtir.⁵⁷¹ Bu durum, estetiğin imgesel güç ve kimlik üretimi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini gösterir.

Beşinci boyut, “duyusal ve duygusal birleşim” dir. Estetik deneyim yalnızca duyuların tatmini ile sınırlı değildir; üretim ve algılama arasındaki aktif ilişki ile duygu dünyasının da dahil olduğu, üretim süreciyle bağlantılı bir deneyimdir.⁵⁷² Böylece duyusal haz ile tutku unsuru, aşırı negatif duygulardan arınmış, dengeli bir deneyim ortaya çıkar. Özetle “evrensellik, yüzey-derinlik birleşmesi ve çok katmanlılık” boyutu gelir. Dewey, estetik deneyimde evrensel, yüzeysel ve derin unsurların, duyusal ile anlamsal öğelerin bütünleştiğini vurgular. Bu birleşim, deneyimin hem duyusal hem de rasyonel değerlerinin dönüştüğü, yalıtılmış öğeler yerine bütünsel bir form oluşturduğu fikrini destekler.⁵⁷³

Dewey'nin estetik teorisinin bir diğer önemli boyutu, estetik deneyim ile dini deneyim arasında kurduğu paralelliktir. Ona göre, her iki deneyim biçimi de “nitelik” ve “bütün” kavramları aracılığıyla şekillenir. Estetik deneyimin temelini oluşturan “nitelik”, sadece duyusal bir algı değil, yaşamın, eylemin ve anlamın bütünsel bir ifadesidir ve dini deneyimlerde hissedilen derin, birleştirici etkiyi yansıtır.⁵⁷⁴ “Bütün” kavramı ise, bir deneyimin parçalardan ziyade bütünsel bir yapıda var olduğunu ve bu bütünlüğün hem sanatsal hem de dini deneyimlerde merkezi rol oynadığını gösterir. Ayrıca, Dewey hem estetik hem de dini

⁵⁶⁹ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 84.

⁵⁷⁰ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 119.

⁵⁷¹ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 359.

⁵⁷² Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 76,77.

⁵⁷³ Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, 387.

⁵⁷⁴ William M. Shea - John Dewey, “Qualitative Wholes: Aesthetic and Religious Experience in the Work of John Dewey”, *The Journal of Religion* 60/1 (Ocak 1980), 39.

deneyimin doğanın ritmi, yaşam ve ölüm döngüsü, çatışma ve uyum gibi ortak unsurlara dayandığını vurgular.⁵⁷⁵ Her iki deneyim türü de insanın yaşamında dönüşüm ve yeniden uyum sağlama işlevi görür. Dini ritüeller, semboller ve mitler, estetik tecrübenin yarattığı “bütünlük” hissini yeniden üreterek bireyde derin bir dönüşüm sağlar.⁵⁷⁶

Dewey, mistik deneyimi estetik deneyimin yoğunlaşmış bir biçimi olarak görür. Estetik duyumun kendisinde, “bu dünyadan öteye geçme” ve “bütünle bütünleşme” gibi dini niteliklere işaret eden mistik bir boyut bulunur.⁵⁷⁷ Hem sanat eserleri hem de dini uygulamalar, insanın kendini evrensel bütünün parçası olarak hissetmesini sağlayan bir “uyum” ve “ayarlar” mekanizması sunar.

Son olarak hem estetik hem de dini deneyim, “tamamlayıcı” (consummatory) ve “araçsal” (instrumental) boyutlara sahiptir. Dewey, estetik deneyimi yalnızca bir tatmin noktası olarak değil, aynı zamanda yeni deneyimlere zemin hazırlayan dönüştürücü bir güç olarak değerlendirir.⁵⁷⁸ Dini deneyim de bu çift yönlü özelliği paylaşır; insanın varoluşuna dair bütüncül bir anlayış ve yeniden uyum sağlama çabası içerir.

Sonuç olarak, Dewey’in kuramı, estetiği dar bir güzellik kavramına indirgeyen anlayışları reddederken, estetik deneyimin çok boyutlu, dinamik ve bütünsel doğasını ortaya koyar. Dewey için estetik deneyim, direnç ve gerilimden doğan dinamik bir süreç, organik bir bütünlük, anlam yoğunlaştırma aracı, imgesel ve benlikle ilişkili anlamları somutlaştıran, duysal ve duygusal birleşimi sağlayan, evrensel ile tikel arasında köprü kuran çok katmanlı bir yapıdır. Estetik ile dini deneyim arasındaki bağ, bu iki alanın da insanın bütünleşme, anlam arayışı ve dönüşüm ihtiyacına cevap vermesinden kaynaklanır. Dewey’e göre sanat ve din, yaşamın kaotik akışı içinde bireye tutarlılık ve derinlik sunan, birbirini besleyen iki temel insani faaliyettir. Bu perspektif, estetiği yalnızca sanat eserlerine özgü bir nitelik olmaktan çıkararak, onu insan varoluşunun merkezine yerleştirir

⁵⁷⁵ Shea - Dewey, “Qualitative Wholes”, 43.

⁵⁷⁶ Shea - Dewey, “Qualitative Wholes”, 43.

⁵⁷⁷ Shea - Dewey, “Qualitative Wholes”, 44,50.

⁵⁷⁸ “Qualitative Wholes”, 49.

3.3. Yüce (Sublime) ve Huşû (Awe): Estetik, Dini ve Sûfi Tecrübenin Ortak Zemini

Yüce (sublime) kavramının tarihsel gelişiminde, Immanuel Kant'tan önceki dönemde, özellikle 18. yüzyılda İngiliz ve Alman düşünürlerin önemli katkılar sağladığı görülmektedir.⁵⁷⁹ Kant'ın estetik teorisi, bu erken dönem düşünürlerin fikirlerinden derinlemesine etkilenmiş ve onların üzerine inşa edilmiştir. İngiliz estetikçiler arasında Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Hume, Blair, Kames, Gerard ve Beattie gibi isimler öne çıkmaktadır. Kant'ın erken dönem yüce anlayışının İngiliz yaklaşımlarına yakın olduğu belirtilmekle birlikte, bu düşünürlerin her birinin spesifik görüşleri detaylı bir şekilde ele alınmamıştır.⁵⁸⁰ Bu bağlamda, Edmund Burke'ün yüce kavramı üzerine yaptığı çalışmalar özel bir önem taşır. Burke'ün yücenin “fiziksel etkilerine” odaklanan ve zihinsel aktiviteden ziyade bedensel tepkileri ön plana çıkaran yaklaşımı, Kant'ın erken dönem çalışmalarında izler bırakmıştır. Burke ile benzer şekilde Moses Mendelssohn da yücenin “şaşkınlık” ve “bilinçsizlik hali” yarattığını savunmuş, bu deneyimin zihni adeta “boşalttığını” öne sürmüştür.⁵⁸¹ Kant'ın erken dönem sınıflandırmasında yer alan “korkunç yüce” kavramı, Burke'ün fikirlerini yansıtırken, Lord Kames'in yüceyi “görmek” olarak tanımlayan ve büyüklükle karışmış bir güzellik olarak gören yaklaşımı, Kant'ın “muhteşem yüce” kavramına temel oluşturmuştur. Nitekim Kant, Kames'in St. Peter Bazilikası örneğini kullanarak bu görüşü somutlaştırmıştır.⁵⁸²

Alman düşünürler arasında Sulzer, Baumgarten ve özellikle Mendelssohn, yüce kavramının gelişiminde kilit rol oynamıştır.⁵⁸³ Mendelssohn, İngiliz ve Alman estetik gelenekleri arasında köprü işlevi görmüş; rasyonalist estetik anlayışı ile İngiliz empirizmini sentezleyerek Kant'ın erken dönem yüce teorisini şekillendirmiştir. Mendelssohn'a göre yüce deneyimi, “tatlı ürperti”, “baş dönmesi” ve “titreme hissi” gibi fiziksel tepkilerle karakterize edilen bedensel bir süreçtir.⁵⁸⁴ Bu ifadeler, yücenin zihin üzerindeki ezici etkisini ve kişinin bu deneyim karşısında yaşadığı şaşkınlık ile hayranlık karışımı duyguları betimlemekteydi. Mendelssohn'un bu yaklaşımı, Burke'ün yüceyi bedensel tepkilerle ilişkilendiren görüşüyle

⁵⁷⁹ Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 47.

⁵⁸⁰ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 52.

⁵⁸¹ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 51.

⁵⁸² Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 53.

⁵⁸³ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 47.

⁵⁸⁴ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 51.

paralellik taşımakta, her iki düşünür de yücenin ani ve sarsıcı bir etki yarattığı konusunda hemfikirdir.⁵⁸⁵

Huşû (awe), hem estetik hem de dini tecrübelerin merkezinde yer alan, bireyi gündelik deneyimlerin ötesine taşıyan karmaşık bir duygu olarak tanımlanabilir. Bu kavram, tarihsel süreçte felsefi, teolojik ve psikolojik perspektiflerle derinlemesine incelenmiş, insanın evrenle ve kutsalla kurduğu ilişkinin temel bir unsuru olarak yorumlanmıştır. Kavramın kökenleri, antik çağlarda doğanın ve kutsalın gizemi karşısında duyulan hayranlık ve korku karışımı duygulara dayanır. Orta Çağ'da ise dini bağlamda ilâhi gücün yüceliği karşısında hissedilen derin bir teslimiyet ve saygı olarak ele alınmıştır.⁵⁸⁶ Aydınlanma döneminde, Kant'ın "yüce" kavramıyla birlikte huşû, estetik bir deneyim olarak yeniden tanımlanmış; hayal gücü ile aklın etkileşimi sonucu ortaya çıkan, hem hoşnutluk hem de hoşnutsuzluk barındıran bir duygu olarak açıklanmıştır.⁵⁸⁷ Modern dönemde ise psikolojik araştırmalar, huşûnun ahlâkî, ruhani ve estetik boyutlarını vurgulayarak bu duygunun bilişsel ve duygusal dönüşümdeki rolünü ortaya koymuştur.⁵⁸⁸

Estetik bağlamda huşûnun belirlediği alanlar, doğal nesnelerin büyüklüğü veya gücü (dağlar, okyanuslar) karşısında hayal gücümüz sınırlarını zorlar; bu çaba, aklın "sonsuzluk" fikrini kavraması için tetikleyici bir işlevi görür.⁵⁸⁹ Bu süreçte, duysal deneyimin ötesine geçen birey, kendi sınırlılıklarını fark ederken aynı zamanda akılsal bir özgürlük kazanır. Öte yandan, bu deneyim salt bir haz değil, çelişkili duyguların bir bileşkesidir: Doğanın yıkıcı gücü karşısında hissedilen; korku, hayranlık ve heyecan bir arada var olur. Bu tür estetik karşılaşmalar bireyin benlik algısını yeniden şekillendirerek; kişi, kendini evrenin daha büyük bir bütünlüğünün parçası olarak görme eğilimine sebep olur.⁵⁹⁰

Dini bağlamda huşû, estetik deneyimdeki mekanizmaları aşan metafiziksel bir derinlik kazanır. Brady'nin işaret ettiği üzere, dini huşû, Tanrı'nın mutlak gücü veya kutsalın aşkınlığı karşısında duyulan bir tür varoluşsal farkındalıktır.⁵⁹¹ Bu deneyim, bireyin algısını anlık

⁵⁸⁵ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 51.

⁵⁸⁶ Dacher Keltner - Jonathan and Haidt, "Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion", *Cognition and Emotion* 17/2 (01 Ocak 2003), 9.

⁵⁸⁷ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 77,81.

⁵⁸⁸ Keltner - and Haidt, "Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion", 16.

⁵⁸⁹ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 77.

⁵⁹⁰ Keltner - and Haidt, "Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion", 16.

⁵⁹¹ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 191.

olayların ötesine taşıyarak evrensel bir anlam arayışına yönlendirir. Örneğin, ilâhi bir varlıkla kurulan temas, kişide hem derin bir saygı hem de benliğin silikleştiği bir alçakgönüllülük hissi uyandırır ve bu tür deneyimler bireyin değer yargılarını ve mânevî duruşunu dönüştürme potansiyeline sahiptir. Ayrıca, dini huşûnun etik sonuçları da bulunur: Doğaya veya kutsala duyulan saygı, çevresel ve ahlâkî sorumluluk bilincini besleyebilir.⁵⁹²

Yüce kavramı ile “huşû” (awe) arasındaki ilişki, estetik teorinin temel meselelerinden biridir. Burke’e göre yücenin en güçlü ifadesi “şaşkınlık” (astonishment) iken, huşû, hayranlık ve saygı gibi duygular daha az yoğun ancak tamamlayıcı tepkiler olarak değerlendirilir.⁵⁹³ Kant ise yüceyi “huşû uyandıran büyüklük” (magnitude reverenda) şeklinde tanımlayarak, bu deneyimin insanın kendi sınırlarını test etmesiyle ilişkilendirir. Ona göre yüce, kişide hem yaklaşma hem de geri çekilme dürtüsü uyandıran ikili bir etki yaratır; bu durum, “şaşkınlık” (surprise) duygusunu besler.⁵⁹⁴ Huşû, yücenin muazzam büyüklük veya güç karşısında hissedilen bir saygı ve hayranlık karışımı olarak ortaya çıkar. Örneğin, doğal oluşumlar veya mimari yapılar gibi insan ölçeğini aşan nesnelere, bu duyguyu tetikleyebilir. Buna karşın huşû ile hayret (wonder) arasında ayırım yapmak gerekir: Hayret, entelektüel merakla ilişkiliyken; huşû, estetik ve duygusal bir yoğunluğu ifade eder.⁵⁹⁵ Bu bağlamda, yüce deneyimi hem korku hem de coşkuyu içeren karmaşık bir duygusal matris sunar.⁵⁹⁶ Özetle, Kant’ın yüce teorisi, 18. yüzyıl İngiliz ve Alman düşünürlerinin fiziksel, psikolojik ve estetik vurgularını sentezleyerek gelişmiştir. Yücenin bedensel tepkilerle ilişkisi, huşû ve şaşkınlık gibi duygusal bileşenleri, bu kavramın felsefi derinliğini ortaya koymaktadır.

Estetik ve dini huşû arasındaki ortaklıklar, her iki deneyimin de bireyi aşkınlığa ve dönüşüme davet etmesinde yatar. İlk olarak, her iki bağlamda da hayranlık ve huşû, kişinin kendi sınırlarının ötesindeki bir gerçeklikle (doğa, sanat, kutsal) teması sonucu ortaya çıkar. İkincisi, bu temas, duygusal bir karmaşıklık barındırır: Hem coşku hem korku hem benliğin yücelmesi hem de silikleşmesi bir arada gözlemlenir.⁵⁹⁷ Üçüncüsü, her iki deneyim de bireyin algı ve düşünce kalıplarını geçici olarak askıya alarak yeni anlam katmanlarına erişim sağlar. Nihayetinde, huşû deneyimi -ister bir dağ manzarası ister bir ibadet anı olsun- bireye kozmik bir bağlılık hissi aşılar.⁵⁹⁸

⁵⁹² Keltner - and Haidt, “Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion”, 16.

⁵⁹³ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 23.

⁵⁹⁴ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 54.

⁵⁹⁵ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 144,198.

⁵⁹⁶ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 40.

⁵⁹⁷ Brady, *The Sublime in Modern Philosophy*, 81.

⁵⁹⁸ Keltner - and Haidt, “Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion”, 16.

Dacher Keltner ve Jonathan Haidt'in *Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion* başlıklı çalışması, huşû duygusunu kavramsal olarak incelemektedir. Çalışma, deneysel bir metodoloji yerine kapsamlı bir literatür taraması ve teorik sentez sunmaktadır. Yazarlar, huşû kavramının disiplinler arası bir analizini yaparak, felsefi, psikolojik, sosyolojik ve dini boyutlarını ele almaktadırlar. Çalışma, huşûnun merkezi özelliklerini iki temel bileşen etrafında kavramsallaştırmaktadır; genişlik algısı ve uyum ihtiyacı. Genişlik algısı, bireyin kendisini aşan bir şeyle karşılaştığında yaşadığı küçüklük hissini ifade ederken; uyum ihtiyacı, mevcut zihinsel yapıların bu olağanüstü deneyimi kavrayabilmek için yeniden yapılandırılması sürecini tanımlamaktadır. Yazarlar, bu merkezi özelliklerin yanı sıra huşû deneyimine renk katan çevresel özellikleri de belirlemişlerdir: tehdit, güzellik, yetenek, erdem ve doğaüstü nitelikler. Çalışma, huşû uyandıran durumları üç kategoride sistematize etmektedir; sosyal uyarıcılar, fiziksel uyarıcılar ve bilişsel uyarıcılar. Sosyal uyarıcılar arasında güçlü liderlerle karşılaşma ve dini deneyimler bulunurken; fiziksel uyarıcılar görkemli doğa manzaraları, mimari eserler ve sanatsal deneyimleri kapsamaktadır. Bilişsel uyarıcılar ise büyük teoriler veya olağandışı fenomenlerle karşılaşmayı içermektedir.

Çalışmada, huşû ile yakından ilişkili ancak huşû olarak sınıflandırılmaması gereken duygusal durumlar da ele alınmaktadır. Hayranlık, yücelme, estetik haz ve tekinsizlik gibi duygular, huşû ile ortak özellikler taşımakla birlikte, genişlik algısı veya uyum ihtiyacı gibi merkezi bileşenlerden yoksun olabilmektedir. Bu ayrım, huşûnun duygusal spektrumdaki özgün yerini belirlemektedir. Huşûnun çevresel özellikleri, deneyimin bağlamına göre farklılık göstermektedir. Kasırgalar gibi doğa olayları tehdit unsuru içerirken, muhteşem manzaralar ve dini yapılar güzellik duygusu uyandırmaktadır. İnsan yapımı eserlerde sergilenen olağanüstü yetenek, dini deneyimlerde algılanan erdem ve doğaüstü nitelikler, huşû deneyiminin zenginliğine katkıda bulunmaktadır. Yazarlar, çalışmalarının huşû üzerine sistematik ampirik araştırmaların ilk adımı olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. Gelecekteki araştırmaların, önerilen prototip yaklaşımını test etmesi ve huşûnun farklı bağlamlardaki tezâhürlerini incelemesi önerilmektedir. Huşûnun nasıl ortaya çıktığını, diğer duygulardan nasıl ayrıldığını ve bireysel/toplumsal etkilerini anlamak için deneysel çalışmalara ihtiyaç olduğu belirtilmektedir. Sonuç olarak, bu çalışma doğrudan deneysel verilere dayanmamakla birlikte, huşû duygusuna yönelik kapsamlı bir teorik çerçeve sunmaktadır. Tablo'da özetlenen prototip yaklaşımı, farklı disiplinlerden gelen literatürün sentezlenmesiyle oluşturulmuştur ve huşû duygusunun karmaşık yapısını anlamak için sistematik bir bakış açısı sağlamaktadır. Yazarlar,

huşûnun ahlâkî, mânevî ve estetik boyutlarını birleştiren benzersiz bir duygu olduğunu ve insan deneyiminin zenginliğini kavramada önemli bir yere sahip olduğunu savunmaktadırlar.

TABLO

Huşû ve İlgili Durumlara Yönelik Bir Prototip Yaklaşım

Uyarıcı durumlar	Merkezi özellikler		Çevresel veya “renklendirici” özellikler				
	Genişlik	Uyum	Tehdit	Güzellik	Yetenek	Erdem	Doğaüstü
Sosyal uyarıcılar							
1. Prototip: Güçlü lider	X	X	?				
2. Tanrı ile karşılaşma	X	X	?	?		X	X
3. Büyük yetenek (Hayranlık ^a)		X			X		
4. Büyük erdem (Yücelme ^a)		X				X	
Fiziksel uyarıcılar							
5. Kasırga	X	X	X	?			?
6. Muhteşem manzara	X	X		X			
7. Katedral	X	X		X	X		?
8. Huşû uyandıran müzik	X	X		X	X		
9. Güzel bir tablo (Estetik haz ^a)				X	?		
Bilişsel uyarıcılar							
10. Büyük teori	X	X		?			
11. Bir nesnenin havada durduğunu görmek (Tekinsiz ^a)		X	?				X
X Değerlendirmenin genellikle bu durumda yapıldığını belirtir. ? Değerlendirmenin bazen bu durumda yapıldığını belirtir (ve yapılırsa, bir renklendirme katar). ^a Huşû ile ilgili olan ancak huşû olarak adlandırılmaması gereken durumları belirtir.							

Yüce ve huşû kavramlarının tarihsel gelişimi ve bunların estetik ve dini tecrübelerdeki yansımaları incelendiğinde, her iki alanın dikkate değer kesişim noktaları bulunduğu görülmektedir. Estetik tecrübeye, özellikle doğanın muazzam güçleri veya insan yapımı eserlerin görkemi karşısında hissedilen yüce duygusu, dini tecrübeye huşû ile benzer mekanizmaları içermektedir. Her iki deneyimde de bireyin kendi sınırlarının ötesinde bir gerçeklikle karşılaşması, bu karşılaşmanın meydana getirdiği zihinsel ve bedensel tepkiler ve nihayetinde kişinin benlik algısında oluşan dönüşüm belirgin bir şekilde tezâhür etmektedir.

Yüce ve huşû deneyimlerinin temelinde korku duygusu yatmaktadır. Ancak bu korku, gündelik hayatta tehditler karşısında duyulan korkudan farklı bir mahiyet taşır. Bu, kişinin kendisinden mutlak surette büyük, güçlü ve kudretli bir varlık veya olgu karşısında hissettiği varoluşsal bir korkudur. Doğanın ezici güçleri karşısında veya ilâhi olanın mutlak kudreti karşısında birey, kendisinin ne denli küçük ve savunmasız olduğunu idrak eder. Bu idrak hem estetik hem de dini deneyimde mevcut olan acizlik hissini beraberinde getirir.

Huşû kavramına İslami ve tasavvufi bağlamda bakıldığında “huşû” (خشوع) kelimesi, öncelikle ilâhî huzurda tezellül, itaat ve niyazı ifade eden Kur’ânî bir ıstılah olarak öne çıkar. Fıkıh ve tasavvuf metinlerinde genellikle ibadetlerin edâ edilmişindeki bedenî tevazu hâliyle ilişkilendirilse de bu durumun kalbî bir derinlikten (ihşân) neşet ettiği vurgulanır.⁵⁹⁹ Nitekim kalpte tecellî eden huşû hâli, kaçınılmaz olarak bedende tevazu, sesin kısılması ve bakışların sükûnet bulması gibi fizikî tezâhürlerle kendini gösterir. Bu bağlamda huşû, hem “hudû” ile anlam yakınlığı taşır hem de onu aşan bir kapsama sahiptir. Zira hudû‘, çoğunlukla bedenî sükûnetini ifade ederken; huşû‘, kalbin inkıyadı, sesin ve bakışın edep sınırlarına riayeti gibi çok boyutlu bir içeriği barındırır.⁶⁰⁰ Kur’ân-ı Kerîm’de “gözleri yere eğilmiş”⁶⁰¹ ve “sesler Rahmân’ın azameti karşısında sakinleşmiş”⁶⁰² âyetleri, bu kavramın işitsel ve görsel boyutlarını tefsir eden temel referanslardır. İbn Manzûr’un *Lisânü’l-‘Arab*’ta semantik tahlilde, huşû’un kök anlamı olan “alçalma” olgusu, coğrafî terminolojide “hâşia” örneğinde olduğu gibi kurak ve verimsiz arazileri nitelerken, insan davranışları bağlamında “ihtişâ” yani “göğsü eğerek tevazu gösterme” fiiliyle somutlaşır. Ayrıca astronomi metinlerinde güneş tutulması veya yıldızların batışı gibi olgular, “h-ş-” kökünden türeyen fiillerle izah edilerek kavramın

⁵⁹⁹ İbn Manzûr, *Lisânü’l-‘Arab*, 8/71.

⁶⁰⁰ İbn Manzûr, *Lisânü’l-‘Arab*, 8/71.

⁶⁰¹ el-Kalem 68/43.

⁶⁰² Tâhâ 20/108.

kozmozolojik bir boyut kazandığı görülür. Rükû hâlindeki kişiye “hâşi” denilmesi ise, huşûun ibadet pratiğiyle olan organik bağına ortaya koyar. Huşû kelimesi “korku” ve “saygı” anlamlarını da içinde barındırarak, insanın hem maddî hem mânevî varlığına nüfuz eden bir kavramsal çerçeve sunar.⁶⁰³

Cürcânî, *Ta'rifat* eserinde huşûyu, hudû ve tevazû ile aynı mânada ele almıştır. Hakikat ehlinin ıstılahında huşû, Hakk'a boyun eğmek olarak tanımlanır. Ayrıca, huşûnun kalpte daimî olarak bulunan bir korku olduğu da ifade edilmiştir. Bir kişinin kızdırıldığı, kendisine muhalefet edildiği ya da yanlışlandığı durumlarda bunları kabulle karşılaşması, o kimsede huşû bulunduğunu gösteren alâmetlerdendir.⁶⁰⁴

Korku ve acizlik hissi hem estetik yüce deneyiminde hem de dini huşû tecrübesinde, bireyin kendi sınırlılıklarını idrak etmesini sağlar. Bir kasırganın, uçsuz bucaksız bir okyanus manzarasının veya gökyüzüne uzanan dağ silsilelerinin karşısında insan, kendi fiziksel güçsüzlüğünü hisseder. Benzer şekilde, ilâhi kudret karşısında birey, kendi varlığının ne denli sınırlı ve geçici olduğunu fark eder. Bu acizlik hissi, kendine has bir paradoks içerir: kişi kendi küçüklüğünü kabul ettiği ölçüde, kendisini aşan bir gerçeklikle bağ kurma imkânına kavuşur. Tevazû, bu acizlik hissini tabii bir neticesidir. Estetik yüce deneyiminde bu tevazû, insanın doğa karşısındaki kibir ve tahakküm iddiasından vazgeçmesini gerektirir. Dini huşû deneyiminde ise tevazû, kulun ilâhi kudret karşısında boyun eğmesi, benmerkezci iddialarını terk etmesi anlamına gelir. Her iki alanda da tevazûun dönüştürücü bir etkisi vardır: Birey, kendisini evrenin merkezine koyan öznel bakış açısını aşarak, daha geniş bir bütünün parçası olduğunu idrak eder.

Huşû kavramı Kur'an-ı Kerim'de muhtelif bağlamlarda zikredilmekte ve özellikle namaz ibadetinde huşû üzerinde durulmaktadır. Namazda huşû, kişinin bedeniyle ve kalbiyle yalnızca Allah'a yönelmesi, başka şeylere ilgi göstermemesi, kalbin hassaslaşması ve bu hassasiyetin gözlerin yaşarması gibi tezâhürlerle dışa yansımaları ile gerçekleşir. Namazda huşûnun hem kalbî boyutu hem de bedene yansıyan veçheleri mevcuttur. Huşû duygusunun namazın özünü teşkil ettiği ve namazın şekilsel olarak değil, mânevî bir saygı ve teslimiyet duygusuyla eda edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.⁶⁰⁵

⁶⁰³ İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 8/71.

⁶⁰⁴ Cürcanî, *Ta'rifat : Tasavvuf İstılahları*, 66.

⁶⁰⁵ Abdurrahman Kasapoğlu, “Bir Dinî Tecrübe Olarak Kur'an'da Huşû”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* VI/15 (ts.), 182-183.

İslam tasavvufundaki mahviyet kavramı ile estetik yüce deneyimindeki benlik sınırlarının aşılması arasında dikkate değer bir paralellik mevcuttur. Mahviyet, kişinin kendi benliğini ilâhi varlık içinde eritme, ego sınırlarını aşarak daha büyük bir bütünle birleşme halidir. Yüce deneyiminde de birey, kendisini kuşatan muhteşem güzellik veya kudret karşısında, kendi benlik sınırlarının eridiğini, daha büyük bir bütünüün parçası haline geldiğini hisseder. Her iki durumda da benliğin silinmesi, kişinin daha yüksek bir varoluş düzlemine erişmesini, gündelik bilinç halinin ötesine geçmesini mümkün kılar.

Tasavvuf geleneğinde celâlî tecellî kavramı, ilâhi kudret ve azametın tezâhürünü ifade eder. Bu tecellî karşısında hissedilen huşû, korku, acizlik ve tevazu gibi duyguları içermekle birlikte, aynı zamanda derin bir hayranlık ve aşkınlık tecrübesini de barındırır. Celâlî tecellî, kulun ilâhi olanla karşılaşmasında yaşanan bir tür sarsıntı, benliğin temellerini sarsan ve onu dönüştüren bir deneyimdir. Bu yönüyle, estetik yüce deneyimiyle kayda değer benzerlikler gösterir. Her iki alanda da birey, kendisini aşan bir gerçeklikle karşılaşmanın yarattığı zihinsel ve duygusal sarsıntıyı tecrübe eder; bu sarsıntı, alışılmış düşünce ve algı kalıplarının ötesine geçmeyi, yeni anlam boyutlarına açılmayı mümkün kılar.

Huşûnun kalple ilgili veçhesi, Allah'ın azameti karşısında kulun büyük bir saygı hissiyle edep haline geçmesi; zahirî veçhesi ise bu saygı ve edep duygusunun organlara yansımısıyla sükûnet ve vakar ifade eden bir duruş ve davranış sergilemesidir. Bu açıdan bakıldığında, huşû kavramının yüce deneyimindeki korku ve hayranlık karışımı duyguyla örtüştüğü müşahede edilmektedir.⁶⁰⁶ Hem estetik yücede hem de celâlî tecellîde hayret duygusu merkezi bir rol oynamaktadır. Hayret, bilinen kategorilerin ve kavramsal çerçevelerin ötesine taşan bir gerçeklikle karşılaşmanın yarattığı şaşkınlık, zihinsel boşluk ve düşünsel askıya alınma halidir. Kişi, alışık olduğu düşünce kalıplarıyla kavrayamadığı bir büyüklük veya kudretle karşılaştığında, zihin adeta durur, düşünceler susar ve saf bir alıcılık hali ortaya çıkar. Bu hal hem estetik hem de dini deneyimde yeni anlam boyutlarına açılmanın ön koşulunu teşkil eder.

İslam estetiğinde, bilhassa mimari ve tezyinat sanatlarında sıkça görülen geometrik desenlerin sonsuz tekrarı, mekânın genişlik ve derinlik hissi uyandıran düzenlenişi, izleyicide yüce duygusunu ve huşûyu birlikte uyandırmayı gaye edinir. Kubbelerin gökyüzüne açılan genişliği, mukarnas süslemelerinin meydana getirdiği ritimsel derinlik ve sonsuzluk hissi, izleyiciyi hem estetik hem de mânevî bir yükselişe davet eder. Bu sanatsal unsurlar, celâlî

⁶⁰⁶ "HUŞÛ", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 20 Mart 2025).

tecellinin estetik ifadeleri olarak değerlendirilebilir ve muhataplarında korku, acizlik, tevazu ve mahviyet duygularını birlikte uyandırır.

Netice itibariyle, yüce ve huşû kavramları etrafında şekillenen estetik ve dini tecrübeler, insanın kendisini aşma, sınırlarını genişletme ve varoluşsal anlamını derinleştirme arayışının muhtelif tezâhürleri olarak değerlendirilebilir. İslam düşüncesindeki celâlî tecellî anlayışı, bu evrensel arayışın özgün bir ifadesidir. Estetik yüce ve dini huşû deneyimlerinde ortak olan korku, acizlik, tevazu ve mahviyet duyguları, insanın kendisini aşan gerçeklikle ilişkisini düzenleyen, onu dönüştüren ve derinleştiren temel duygusal mekanizmalardır. Bu duygular, modern insanın parçalanmış benlik tecrübesini yeniden bütünleştirme, doğa ve kutsal ile yeniden bağ kurma potansiyelini haizdir. Yüce ve huşû deneyiminin farklı kültürel bağlamlardaki tezahürlerini inceleyen disiplinler arası çalışmalar, günümüz dünyasında bu temel insani tecrübelerin yeniden keşfedilmesini ve onların dönüştürücü potansiyelinden istifade edilmesini mümkün kılabilir.

Bu bölümde genel hatlarıyla ele alınan bu evrensel tecrübelerin, tasavvufî gelenekte ve özellikle Yûnus Emre'nin dünyasında nasıl daha spesifik ve derinlikli bir anlama kavuştuğu ise ilerleyen bölümlerde incelenecektir. Namaz gibi bir ibadet pratiğinde veya seyr ü sülûk yolculuğunda yaşanan "hayret" halleri, bu genel "yüce" ve "huşû" tecrübelerinin nasıl ontolojik bir idrake ve mânevî bir dönüşüme evrildiğini göstermesi açısından ayrıca ele alınacaktır.

4. TASAVVUFÎ ESTETİK TECRÜBE: ZEVK

4.1. Zevk Kavramı

“Zevk” kelimesi, Arapça kökenli olup, Türkçeye Arapçadan geçmiş ve Türkçede yaygın olarak kullanılan bir kelimedir. Kelimenin Arapça lügatlerdeki kökenine inildiğinde, “zevk”in temel anlamının “tatmak” fiiliyle ilişkili olduğu görülmektedir.⁶⁰⁷ “zevk”, sadece dil ile alınan tat duyusunu ifade etmekle kalmayıp, aynı zamanda daha geniş bir anlam yelpazesine de sahiptir. “Zevk” kelimesi, deneyimlemek, hissetmek, anlamak, idrak etmek gibi farklı anlamlarda da kullanılmaktadır.⁶⁰⁸ Örneğin, bir acı veya sıkıntı deneyimi de “zevk” kelimesi ile ifade edilebilir. Kur’an-ı Kerim’de geçen “...Allah onlara açlık ve korku elbisesini tattırdı”⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ İbn Manzûr, *Lisânü'l-‘Arab*, 10/111.

⁶⁰⁸ ez-Zebîdî, *Tâcu'l-‘Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 25/327.

⁶⁰⁹ en-Nahl 16/112.

âyeti, bu anlamda “zevk”in acı deneyimi ifade etmek için kullanıldığına örnek teşkil etmektedir. Bu âyette “zevk”, fiziksel bir tatmanın ötesinde, açlık ve korkunun olumsuz duygusal tecrübesini ifade etmektedir.⁶¹⁰ Ayrıca hadislerde de zevk ve tat kavramının kullanıldığı görülmektedir. 'Üç şey vardır, kimde bulunursa imanın tadını bulur: Allah ve Resulünün, o kişi için her şeyden daha sevimli olması; bir kişiyi yalnızca Allah için sevmesi ve küfre dönmeyi, ateşe atılmaktan hoşlanmadığı gibi hoş görmemesi.'⁶¹¹ Başka bir hadiste de “Kim Allah'ı Rab, İslam'ı din ve Muhammed'i (sav) peygamber olarak kabul ederse, imanın tadını (zevkini) tatmıştır.”⁶¹² Buyrulmaktadır. Bu hadisler, imanın yalnızca teorik bir kabullenme değil, kalpte tezâhür eden ve hayatı anlamlandıran bir tadı ve lezzeti olduğunu vurgulamaktadır. İmanın tadı, Allah ve Resulü'ne olan sevginin her şeyin önüne geçmesi, ilişkilerin ilâhi rızaya endekslenmesi ve inkârdan içtinap etme hassasiyetiyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, kalbin huzur ve tatmininin kaynağına dair Kur'ân-ı Kerîm'deki “Kalpler ancak Allah'ı zikretmekle mutmain olur”⁶¹³ âyet-i kerimesi, hadislerde işaret edilen “imanın tadı” ile derin bir irtibat içindedir. Zira “zikir”, yalnızca dil ile Allah'ı anmak değil, kalbin O'nun varlığına, kudretine ve rahmetine tam bir yakine bağlanması onu tatması olarak değerlendirilebilir. Hadislerde zikredilen “Allah ve Resulü'nü her şeyden çok sevmek” şartı, zikrin bu derûnî boyutunu tamamlayan bir unsurdur. Kalp, ancak bu sevgi ve bağlılıkla dünyevi kaygılardan arınır ve ebediyet arzusunu besleyen bir sükûnete kavuşur. Nitekim insan fitratı, geçici dünyevi lezzetlerle doyurulamayacak bir mahiyete sahiptir. Âyette vurgulanan “mutmain olma” hâli, bu yoksunluğun ancak ilâhi olanla kurulan bağla giderilebileceğini gösterir. Hadislerdeki “imanın tadı” ise, bu bağın kalpte oluşturduğu mânevî zevkin bir tezâhürüdür. Allah'ı zikretmek, kalbi, dünyanın gelip geçici heveslerinden uzaklaştırarak insanın özü ve aslına, rûhî boyutuna yönlendirmektedir. Dolayısıyla hadisler ile âyet arasındaki bu irtibat imanın lezzetini, yalnızca ahirete dair bir beklenti değil, dünya hayatında da kalbin huzur bulunmasıyla ilişkilendirir. Din, insanın fitratına uygun olarak, ona tatmin edici bir anlam ve derinlik sunar. İnsanın kalbinde imanın tadı tecellî ettiğinde, bu yalnızca ahirete dair bir zevk değil, aynı zamanda dünya hayatında da kişinin iç huzurunu, kalp sükûnetini ve yaşamdan lezzet almasını sağlayan bir histir. Hz. Peygamber'in, “Kim Allah'ı Rab, İslam'ı din ve Muhammed'i (sav) peygamber olarak kabul ederse, imanın tadını tatmıştır” ifadesi, bu bağlamda insanın inanç ile dünyadaki

⁶¹⁰ ez-Zebidî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 25/326.

⁶¹¹ Buḥârî, *Şaḥîḥu'l-Buḥârî*, 1/4 (No.16).

⁶¹² Aḥmed b. Ḥanbel, *el-Musned*, 3/299 (No. 1779).

⁶¹³ er-Ra'd 13/28.

lezzet ve mutluluk arayışını birleştiren bir mesajdır. Rûhî tatlar ile dünyevi tatlar arasında bir bağ kurulduğunda, her ikisinin de insanda ortak bir duygusal alan oluşturduğu görülür. İnsan, dünyevi nimetlerden aldığı tat ile ilâhî nimetlerden aldığı tadı kalbinde zuhur hissetmektedir. Bu, insanın yalnızca maddî tatmin peşinde koşmaması gerektiğini, asıl mutluluğun ve hazzın rûhî boyutta olduğunu, Allah sevgisi, Resulullah sevgisi ve hakiki imanın insana yalnızca bir yükümlülük değil, aynı zamanda ruhsal bir haz ve tat sunduğunu hatırlatmaktadır. Böylece İslam, yalnızca kurallar ve cezalar üzerinden değil, insanın kalbini doyuran, fitratına hitap eden ve hayatına anlam katan bir rahmet ve güzellik olarak tecellî eder.

“Zevk” kelimesinin bir diğer önemli anlamı da “bilgi” ve “idrak” ile ilgilidir. Klasik kaynaklarda belirtildiği üzere, “zevk”, bir şeyi deneyimleyerek, tadarak, yani doğrudan yaşayarak öğrenmeyi ifade etmektedir.⁶¹⁴ Bu anlamda “zevk”, salt teorik bilginin ötesinde, tecrübe ile elde edilen bilgiye işaret etmektedir. Hadis-i şeriflerde de “zevk” kelimesinin “imanın tadını almak” şeklinde kullanılması, bu kelimenin soyut ve mânevî deneyimleri ifade edebilme kapasitesini göstermektedir.⁶¹⁵ İmanın tadını almak ifadesi, imanın kalpte hissedilen ve yaşanan bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca şiir zevki (estetik zevk), cinsi münasebet, evlilik pratiği ve temas etmek gibi anlamlara da gelmektedir.⁶¹⁶

İslam tasavvuf geleneğinde hakîkate ulaşmanın yegâne yolu aklî istidlâl değildir. Hikmet Yaman'ın da erken dönem sûfî metinleri üzerinden gösterdiği gibi, hikmet'in en derin ve kâmil formu, kalbe doğan İlâhî bir ışık ve doğrudan tecrübe ile elde edilir; bu durum, sûfîlerin marifet ve zevk kavramlarına verdikleri merkezî önemle de sabittir.⁶¹⁷ Bu 'tatma' yoluyla bilme (zevk), Batı estetiğindeki 'beğeni' (taste) kavramının sıklıkla hapsediği öznel duyumsama veya nesnel kural arayışının ötesinde hem bilişsel hem de varoluşsal bir idrak sunar. Yûnus Emre'nin şiirlerinde ifadesini bulan İlâhî zevk, tam da bu türden, aklı aşan ancak hakîkati doğrudan kavrayan bir hikmet tecrübesidir.

Marifet ilmi, epistemolojik açıdan öznel deneyim ve içsel kavrayış yoluyla elde edilen bir bilgi türü olarak nitelendirilmektedir. Bu bilgi türüne erişim, dışsal gözlem veya teorik analiz yoluyla değil, ancak kişisel tecrübe ve vicdani içselleştirme süreçleri aracılığıyla mümkün olmaktadır. Marifet ilminin doğası, metaforik olarak tatlı veya şeker ile ilişkilendirilebilir; zira

⁶¹⁴ İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, 10/112; ez-Zebîdî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 25/328.

⁶¹⁵ ez-Zebîdî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 25/327.

⁶¹⁶ ez-Zebîdî, *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, 25/328.

⁶¹⁷ Hikmet Yaman, *Prophetic Niche in the Virtuous City: The Concept of Hikmah in Early Islamic Thought* (Leiden: Brill, 2011), 148-149, 169-174.

bu bilgi türünün özü, sözel aktarım veya açıklama yoluyla tam anlamıyla kavranamaz. Bilakis, marifet ilminin hakiki anlamı ve değeri, ancak onu bizzat deneyimleyen ve içselleştiren bireyler tarafından idrak edilebilmektedir.⁶¹⁸

Tasavvufun erken dönem kaynaklarına bakıldığında, İmam Kuşeyrî, tasavvuf ilmi çerçevesinde zevki, ilâhi tecelliyattan doğan ve müridin ruhani yolculuğunda tecrübe ettiği ilk nitelikli hâl olarak yorumlamaktadır. O, zevk kavramını, sekr ve sahv hâllerinin ardından gelen, müridin iç dünyasında ilâhi aşka dair tatmin edici bir his olarak ortaya çıkan yarı sarhoşluk durumu şeklinde tanımlamaktadır. Bu bağlamda zevk, sadece duyuşal haz veya dünyevi zevklerden ziyade, müridin kalbinin ve ruhunun ilâhi hakîkate birinci derecede ulaşabilmesi için deneyimlediği ve bu deneyim vasıtasıyla kendisini daha yüksek makamlara taşımada sistematik bir gösterge işlevi gören bir hal olarak ele alınır. Kuşeyrî, zevk hâlini, ilâhi tecelliyatın neticesinde ortaya çıkan rûhî bir tatmin ve farkındalık düzeyi olarak değerlendirmekte, bu deneyimin müridin mânevî gelişimine ışık tuttuğunu ve onun ilâhi hale yaklaşmasında bilimsel bir metodun unsuru gibi işler hale geldiğini ileri sürer. Böylece zevk, tasavvuf yolunun metodolojisinde hem bir tecrübe hem de ruhani dönüşümün nicel bir ölçütü olarak ortaya çıkmaktadır.⁶¹⁹

Kuşeyrî, sûfî tecrübe sürecinde mükâşefe ve vâridât neticesinde üç aşamalı mânevî hâlden bahseder. Bu üç aşama, önce “zevk”, sonra “şürb” ve nihayet “reyy” (kanma) olarak tecellî eder. İlk aşama olan zevk, müridin ilâhi tecelliyatın ilk somut yansımalarını tatmaya başlamasıyla meydana gelir ve buna göre zevk sahibi kişiye “yarı sarhoş” denir. Bu hâlde, dînî aşkın ve ilâhi güzelliğin ilk teferruatları kalpte belirir; fakat mürid henüz tam bir bütünleşmeye ulaşmamıştır. Bunun devamında, zevk tecrübesinin getirdiği tatmin duygusu derinleştikçe ve kalp daha çok ilâhi aşka verildikçe, mürid “tam sarhoşluk” hâline, yani “şürb” hâline ulaşır. Bu halde tasavvufî tüm incelikleri yaşanır; mürid, dünyevi hazlardan arınarak, ilâhi aşkın sonsuzluğuna dalar. Yani şürb, zevk tecrübesinin daha yoğun ve bütünsel halidir.⁶²⁰

Nihâî aşama olan “reyy” ise, şürb hâlinde elde edilen yoğun ve derin mistik aşkın ardından, müridin ilâhi varlıkla sürekli ve uyanık bir bağ kurduğu, kalıcı ve sarsılmaz bir rûhî farkındalık durumunu ifade eder. Bu hâlde kişi, sekr ve sahv hâllerinde, geçici sarhoşluk

⁶¹⁸ Adem Çatak, “Yahya b. Habeş es-Sühreverdî’de Marifet Anlayışı”, *Journal of Turkish Studies* 10/Volume 10 Issue 10 (ts.), 296.

⁶¹⁹ Kuşeyrî, *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risalesi*, 166.

⁶²⁰ Kuşeyrî, *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risalesi*, 166.

durumlarının ötesine geçerek değişmeyen bir ilâhi vuslat içinde olur. Dolayısıyla reyy, “kanma” olarak da adlandırılır; yani, ilâhi aşk ile olan münasebetinde, tüm geçici hazlardan geçerek, sabit ve uyanık bir ruh hâline erişmeyi temsil eder.⁶²¹

Serrâc, *el-Lüma* adlı eserinde zevk kavramını, tasavvufî tecrübenin başlangıç aşamalarından biri olarak ele alır ve Kuşeyrî gibi “şurb” olarak adlandırır. Zevk, ilâhî aşkın kalbe nüfuz eden ilk lezzet ve bu lezzetin hissedilmesi hâlidir. Serrâc, bu durumu Zünnûn’un ifadesiyle açıklar: “Allah onlara aşk kâsesini içirmek isteyince önce lezzetini tattırdı”.⁶²² Bu tespit, zevkin ilâhî tecellilerin hissedilmesiyle başlayan ve sûfiyi daha derin mânevî hallere hazırlayan bir sürecin başlangıcı olduğunu gösterir. Zevk, aynı zamanda “şurb” ruhun ilâhî hakikatlerle beslenmesi ve bu hakikatlerin kalpte yerleşmesi anlamına gelir.⁶²³ Serrâc, vecd hali içerisinde bulunan kulun da zevk hissettiğini ve keşfe erdiğini belirtir ve vecdin etkisi olarak sarhoşluk tecrübesine vurgu yapar.⁶²⁴

Serrâc, estetik bağlamda değindiğimiz ve bir çeşit sarhoşluk yaşatan başka kavramları da değinir. Örneğin, “me’hûz” ve “müsteleb” terimlerini, ilâhî azamet karşısında aklın işlevsiz kalması ve kişinin kendini kaybetmesi olarak tanımlar. Bu durum, hadislerdeki “insanların onları sarhoş zannettiği, hâlbuki ilâhî azametın kalplerine verdiği sarhoşluğun akıllarını aldığı” ifadesiyle örneklendirilir. Benzer şekilde “dehşet” kavramı, ilâhî tecellinin ani ve yoğun bir şekilde hissedilmesiyle ortaya çıkan ve sûfiyi sarsan bir hâl olarak tasvir edilir. Serrâc, bu hâlin ardından kalpte sükûnetin yerleştiğini ve bu sükûnetin ilâhî vuslatın bir yansıması olduğunu belirtir.⁶²⁵ Zevk ve ona bağlı kavramlar, Serrâc’ın tasavvuf anlayışında “sekr” (mânevî sarhoşluk) ile de bağlantılıdır. Sekr hâli, ilâhî aşkın yoğunluğu nedeniyle kişinin nefsanî kontrolünü kaybetmesi ve tamamen Hakk’a yönelmesi olarak açıklanır. Buna karşın Serrâc, bu tür hâllerin geçici olduğunu ve nihâî hedefin “sahv” (uyanıklık) ile dengelenmiş bir bilinç düzeyine ulaşmak olduğunu ima eder. Ona göre zevk, şurb, dehşet ve sekr gibi kavramlar, sûfinin marifet yolculuğunda karşılaştığı basamaklardır ve her biri hakîkate dair farklı bir boyutu temsil eder.⁶²⁶

⁶²¹ Kuşeyrî, *Tasavvuf İlimine Dair Kuşeyrî Risalesi*, 166.

⁶²² Ebû Nasr es-Serrâc, *el-Lüma’ : İslâm Tasavvufu*, çev. Hasan Kamil Yılmaz (İstanbul: Altınoluk, 1996), 450.

⁶²³ Serrâc, *el-Lüma’*, 436.

⁶²⁴ Serrâc, *el-Lüma’*, 365.

⁶²⁵ Serrâc, *el-Lüma’*, 404,405.

⁶²⁶ Serrâc, *el-Lüma’*, 400.

Hücvîrî ise “zevk” kavramını ele alırken hem maddî hem de mânevî boyutlarına dikkat çeker. Zevk, genel anlamda “tatma” veya “haz alma”yı ifade etse de sûfiler nezdinde daha derin bir anlama taşır. Şurb, rahatlık ve huzur veren durumlarda kullanılırken, zevkin hem meşakkatli hem de rahatlık içeren hallerde geçerli olduğunu belirtir. Örneğin, bir sûfinin vuslat anını tatması veya ilahî cezayı hissetmesi gibi zıt deneyimlerin tümü “zevk” kapsamında değerlendirilebilir. Bu bağlamda Hücvîrî, Kur'an-ı Kerim'deki “Afiyetle yeyiniz ve içiniz”⁶²⁷ ve “Tat bakalım deyin: çünkü sen azîzdin, kerîmdin”⁶²⁸ gibi âyetleri referans göstererek zevkin ilahî bir lütuf olarak yorumlanabileceğine işaret eder.⁶²⁹

Taattaki halavete, kerâmetteki lezzete ve üstteki rahata sûfiler taifesi şurb (ve içmek) adını verirler. Hiçbir kimse şurb (haz) olmaksızın bir iş yapamaz. Bede nin şurbü sudan olduğu gibi, kalbin şurbü de rahatlıklardan ve taatin halâvetindedir.⁶³⁰

Ayrıca Hücvîrî, zevk kavramının tasavvufî ekoller arasındaki farklılıkları yansıttığını vurgular. Ona göre her sûfî ekolün kendine özgü bir “zevk” anlayışı, bu anlayışa bağlı bir yaşam tarzı ve mânevî tecrübe biçimi vardır. Örneğin, Muhâsibî ekolü “rıza”yı merkeze alırken, Bayezîd-i Bistâmî'nin temsil ettiği ehl-i sekr geleneği, ilahî aşkın coşkunluğunu ön plana çıkarır. Bu çeşitlilik, zevkin hem bireysel tecrübelerde hem de ekollerin doktriner yaklaşımlarında nasıl farklılaştığını gösterir.⁶³¹ Son olarak Hücvîrî, zevkin nefsanî arzuların arınmış bir bilinç düzeyiyle ilişkili olduğunu savunur. Zevki salt bedensel hazlarla sınırlandırmaz; aksine, ilham ve keşif yoluyla elde edilen derunî bir idrak olarak tanımlar. Bu nedenle, “zevk”in hakiki anlamını kavramak için nefsin şehvetlerinden uzaklaşmak ve kalbi temizlemek gerektiğini ifade eder.⁶³²

İmam Gazâlî'nin zâviyesinden zevk kavramına bakıldığında, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*'deki “zevk”, insanın maddî ve mânevî varlığını kuşatan hiyerarşik bir sistem olarak ortaya çıkar. Ona göre zevk, insanın farklı yetenek ve içgüdülerinin (garâiz) hedeflediği bir tatmin halidir; ancak bu tatminin niteliği, kaynağına ve ulaştığı mertebeye göre değişkenlik gösterir. Gazâlî,

⁶²⁷ el-Mürselât 77/43.

⁶²⁸ ed-Duhân 44/49.

⁶²⁹ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, çev. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergah Yayınları, 2014), 447.

⁶³⁰ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 447.

⁶³¹ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 54.

⁶³² Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 447.

duyusal zevkleri (yemek, cinsellik vb.) nefsanî ihtiyaçların geçici tatmini olarak görürken, Allah'ı bilme zevkini (mârifetullah) insanın en yüce amacı ve “zevklerin zirvesi” olarak tanımlar.⁶³³ Bu zevk, kalpte bulunan “ilâhî nûr” adlı içgüdünün (garîze) ancak ilahî hakikatle temas etmesiyle gerçekleşir ve diğer tüm hazları aşan bir derinliğe sahiptir (8/52, 56).⁶³⁴

Gazâlî'ye göre, maddî zevkler beden sınırlı ihtiyaçlarına hitap eder ve tükenme eğilimindedir. Örneğin yemek yeme zevki, açlığın giderilmesiyle son bulur. Buna karşılık mârifet zevki, kalbin Allah'ın sıfatlarını, mülkünün sınırlarını ve kâinattaki tedbîrini idrak etmesiyle beslenir. Bu idrak, insanı fânî olandan ebedî olana bağlayan dinamik bir süreçtir. Gazâlî, bu durumu riyâset (liderlik) veya kerâmet gibi bâtınî zevklerle karşılaştırır; ancak bunların bile mârifetullah karşısında sönük kaldığını vurgular. Zira ilahî hakikatin zevki, âlemlerin Rabbi'nin sınırlarına vâkıf olmakla ilişkilidir ve insanı “Âlâ-yı İlliyyîn” ile buluşturur.⁶³⁵ Bu zevkin tam olarak anlaşılabilmesi için kalbin arınmış (basîret sahibi) olması şarttır; tıpkı çocukların cinsel zevki idrak edememesi gibi, ilahî mârifetten nasipsiz olanlar da bu hazzın mahiyetini kavrayamaz.⁶³⁶

Gazâlî'nin sisteminde zevk, yalnızca dünyevi bir deneyim değil, âhirete uzanan bir süreklilik arz eder. Âhiretteki “ru'yetullah” (Allah'ı görme) zevki, dünyadaki mârifet zevkinin kat kat üstündedir. Cennetin tüm nimetleri, Allah'ın cemâlini müşâhede etmenin yanında değersiz kalır. Ancak bu müşâhede, kişinin dünyada kazandığı mârifet derecesiyle doğru orantılıdır: İnsan ne kadar Allah'ı tanımışsa, âhiretteki zevki o kadar büyük olacaktır.⁶³⁷ Gazâlî, Ebû Süleyman Dârânî'nin ifadesini aktararak, gerçek ârifler için cehennem korkusu veya cennet arzusunun bile Allah'ı bilme hazzının yanında önemsizleştiğini belirtir.⁶³⁸ Bu bağlamda zevk, insanı kemâle erdiren ve ruhu ölümsüzleştiren bir deneyimdir.

Gazâlî'nin pratik ahlak vurgusu ise bu metafizik çerçeveyi destekler niteliktedir. İbadetten alınan zevk, nefsin dünyevi bağlardan uzaklaşmasıyla mümkün olurken,⁶³⁹ gözün harama bakmaktan kaçınması gibi sabır örnekleri, zevkin ilahî şükre dönüşmesini sağlar.⁶⁴⁰

⁶³³ İmam Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, çev. Ahmed Serdaroğlu (İstanbul: Erkam Yayınları, 2020), 8/50.

⁶³⁴ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 8/52,56.

⁶³⁵ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 8/54.

⁶³⁶ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 8/56.

⁶³⁷ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 8/66,67.

⁶³⁸ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 8/56.

⁶³⁹ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 6/75.

⁶⁴⁰ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 7/424.

Ancak tüm bu pratikler, nihâî hedef olan mârifetullah zevkine ulaşmak için birer basamaktır. Gazâlî'ye göre, kalp ancak murâkabe, zikir ve tefekkürle arındığında ilahî hakîkatin zevkini hissedebilir. Bu zevk, nefsânî arzuların bastırılmasıyla değil, kalbin ilahî nûrla aydınlanmasıyla gerçekleşir.

Sonuç olarak Gazâlî'de zevk, beşerî olandan metafiziğe uzanan hiyerarşik bir bütünlük içinde ele alınır. İnsan, fitratına yerleştirilen içgüdülerini ilahî çerçevede disipline ederek, geçici hazlardan ebedî olana yükselebilir. Mârifetullah zevki hem dünyada kalbin arınmasıyla kazanılan hem de âhirette ru'yetullah ile taçlanan bir kemâl halidir. Bu yaklaşım, Gazâlî'nin düşünce sisteminde aklî, ahlakî ve mânevî unsurların nasıl organik bir bütünlükle birleştiğini gösterir.

İmam-ı Rabbânî (ö.1564) ise bu konuda sahv ve sekrin beraber değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Rabbânî sekr halinin yoğunluğunun şatahâtı artırdığını belirterek; sekrin yoğunluğu şatahâtın derecesini de artırdığını belirtir. Bu bağlamda, sekr ehlinin şathiyyeleri bir ölçüde mazur görülebilirken, sahv erbabı bu tür sözlerden kaçınır. Ancak sahv ve sekr ilişkisiz değildir. Rabbânî'ye göre, her sahv hali sekri de içerir; sahv yalnızca ayıklık olmadığı gibi, sekr de sadece sarhoşluk olmayıp belli oranda sahvı barındırır. Sekrsiz sahv avama mahsustur ve konunun tamamen dışındadır. Rabbânî sadece sekr halini ise bir tür âfet olarak kabul eder.⁶⁴¹

4.2. Tasavvufi Bağlamda Nazari Bakış

Sûfiler, bilgiye ulaşmada temel bir yöntem olarak keşif, irfanî bilgi ve ilhamı, güvenilir bir bilgi kaynağı olarak görmüşlerdir. Sûfî epistemolojisini anlayabilmek için şu hususun vurgulanması gerekmektedir: Sûfî düşüncesinde, akıl yoluyla elde edilen bilginin ötesinde, sûfî tecrübesiyle ulaşılabilen ve “zevk” olarak adlandırılan özel bir bilgi boyutu bulunmaktadır. Bu özel bilgi, sûfî hâllerden doğan bir tecrübedir. Akıl ve tecrübe yoluyla elde edilen bu iki bilgi türü bir araya geldiğinde, varlığın en yüksek bilgi düzeyini temsil eden marifet olarak ifade edilen hakîkat bilgisine ulaşılması mümkün olmaktadır.⁶⁴²

İbn Arabî'nin düşüncesinde “zevk” kavramı, epistemolojik ve metafizik boyutları olan temel bir kategori olarak ortaya çıkar. Onun ilimler tasnifinde, zevk, “haller ilmi” olarak

⁶⁴¹ Ahmet Cahid Haksever, “Varoluşsal Kendinden Geçme ve Yansımaları: İmam-ı Rabbânî'nin Şathiyye Anlayışı Örneği”, *Hittit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (ts.), 106.

⁶⁴² Vahit Göktaş, *Kelâbâzî (ö. 380/990) ve Tasavvuf Anlayışı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007), 107.

adlandırılan ikinci tür bilginin elde edilme yöntemidir. Bu ilim, akıl yürütme veya teorik delillerle değil, bizzat deneyimlenerek, tecrübe edilerek kazanılır.⁶⁴³ Balın tatlılığı veya acı bir bitkinin tadı gibi duyuusal deneyimler, zevkin basit formları olarak görülebilirken; aşk, vecd veya arzu gibi derûnî haller, zevkin daha sofistike tezâhürleridir. İbn Arabî'ye göre, bu tür bilgiler, ancak bireyin kendisini söz konusu halle nitelendirmesi ve onu “tatması” yoluyla idrak edilebilir. Burada zevk, salt duyumsal bir algıdan ziyade, rûhî bir kavrayış ve hakîkate vasıl olma aracıdır.

Zevk kavramı, ilahî hakîkatlerin idrakinde de merkezî bir role sahiptir. *Fusûsu'l-Hikem*'de aktarılan Üzeyr kıssası, zevkin sınırlarını ve metafizik boyutunu aydınlatır. Üzeyr'in kader sırrını öğrenme arzusu, aklın ve geleneksel bilgi aktarımının ötesinde bir yöntem gerektirir. Allah'ın ona “bildirme” yolunu kapatıp “tecellî” ile bilgi vermeyi tercih etmesi, zevkin ilahî tecrübeye dayalı bir algılama biçimi olduğunu gösterir. Tecellî, bireyin yeteneği (istidadı) ile sınırlıdır; bu yetenek zevk yoluyla kazanılan bir idrak kapasitesidir. Dolayısıyla zevk, insanın ilahî sırlara nüfuz edebilmesi için gerekli olan mânevî bir yetkinliktir.⁶⁴⁴ Bu bağlamda Sadreddin Konevî yetkinlik çerçevesini tamamlayıcı nitelikte konuya şöyle yaklaşmaktadır:

Bu esasları anlayış, zekâ ve aklın tasallutuyla değil, keşif vasıtasıyla öğrenen insan, ortadan kalkması mümkün olmayan bir hayretle karşılaşır. Onda kuşku duymaz ve onu kendisinden uzaklaştırması mümkün değildir. İnsan kendinde böyle bir hayreti bulamazsa zikredilen türde bir zevk sahibi değildir. Bu zevkin bulunduğu sıhhat alametlerinden birisi şudur: Kişinin idrak etmede, tam olarak bilmede ve tahkik etmede arzu duyduğu mâkul veya mahsus hiçbir şey yoktur ki, o şey kendiliğinde herhangi bir sûrete sahip olsun. Bir şeyin idraki mertebeye veya hale veya idrake veya idrak edene nispetle gerçekleşir; idrak sahibine nispetle idrakin gerçekleşmesi ise onun meleke, sıfat, araç ve benzeri şeylerin özelliğine bağlıdır.⁶⁴⁵

Konevî burada, zevk olgusunu, insanın marifet yolculuğundaki yetkinlik çerçevesiyle bütünleştirerek ele alır. Ona göre insan, aklî istidatlar veya geleneksel nakil yöntemleriyle ulaşılamayan hakîkatlere ancak keşif ve zevk ile varabilir. Bu süreçte birey, derin bir hayret hâli

⁶⁴³ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 1/74.

⁶⁴⁴ Muhyiddin İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, çev. Ekrem Demirli (Kabalıcı Yayınları, 2016), 146.

⁶⁴⁵ Ebu'l-Me'âlî Sadreddin Muhammed b. İshak Konevî, *Miftâhu Gaybi'l-Cem'î ve'l-Vücûd fî'l-Keşfi ve's-Şuhûd: Tasavvuf Metafizîği*, ed. Ekrem Demirli (Fatih, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014), 4/254.

yaşar ve böylelikle kuşkunun ortadan kalktığı bir idrak alanına girer; zira bu hayret, söz konusu tecrübenin doğruluğuna ilişkin hiçbir tereddüde mahal bırakmaz. Konevî, insanın kendi iç dünyasında bu hayreti tadamıyor ise o kişinin gerçek mânada zevke erişemediğini belirtir. Burada “zevkin sıhhat alameti” olarak insanın bilmekle ilgili herhangi bir nesne veya olguyu mutlak surette hâricî bir forma indirgemekten kurtulması gerekliliğini zikreder. Zira idrak, bizzat idrake açık olanın mahiyeti kadar, o idraki tecrübe eden kimsenin meleke, sıfat ve benzeri hususiyetleriyle de doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşım, hakîkati anlamının yalnız zahirî bilgilere değil, mânevî bir hazırlığa ve bilhassa zevk merkezli bir kabiliyete dayandığını ortaya koyar.

İbn Arabî'nin epistemolojik çerçevesinde ahlâkî ve kozmolojik bağlamda zevk, varlığın dual niteliğini anlamada kilit bir işlev üstlenir. İbn Arabî'ye göre, “âlem” Allah'ın sureti üzere yaratılmıştır; bu nedenle her şeyde hem “sevimli” hem de “nahoş” olanı bir arada görmek mümkündür.⁶⁴⁶ İnsan, iki suret üzere yaratıldığı için, zevk yoluyla bir şeyin zahiren kötü görünen yönünün ardındaki ilahî hikmeti idrak edebilir. Örneğin, acı bir ilacın iyileştirici özelliği, zevkin aşkın boyutuyla kavranabilir. Bu durumda zevk, nesnelere görünür niteliklerinin ötesine geçerek onların hakîkatini yansıtan bir araçtır.

Sonuç olarak, İbn Arabî'de zevk, duyuşsal tecrübeden metafizik idrake uzanan çok katmanlı bir kavramdır. Hem haller ilminin temel yöntemi hem de ilahî tecellilerin algılanmasındaki vasıta olarak, insanın hakîkatle kurduğu ilişkiyi şekillendirir. Zevk, aklın sınırlarını aşan bir bilgi edinme biçimi olmakla birlikte, bireyin mânevî kapasitesi ve ilahî lütuf ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu yönüyle, İbn Arabî'nin epistemolojisinde rasyonel bilgi ile mistik tecrübe arasındaki ayrımı belirginleştiren ve aşkın olanı kuşatmaya çalışan bir kavramsal araçtır.

4.3. Sâlik İçin Zevkin Pratik Örnekleri

Necmeddîn-i Kübrâ'nın (ö. 618) *Fevâihu'l-Cemâl ve Fevâihu'l-Celâl* adlı eserinde zevk kavramının farklı boyutlarını ve pratik yansımalarını bulabilmekteyiz. Kübrâ, bu çalışmada zevki hem epistemolojik bir araç hem de mânevî deneyimin temel unsuru olarak değerlendirerek, bu kavramın karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır.

Necmeddîn-i Kübrâ, zevk kavramını öncelikle doğrudan tecrübe ile edinilen bir bilgi edinme metodu olarak, aklî istidlâl veya naklî bilginin ötesinde, mânevî gerçekliklerin

⁶⁴⁶ İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 242.

doğrudan tadılması olarak kullanılmaktadır. Nitekim Necmeddîn-i Kübrâ, hâtır-ı Hak ile hâtır-ı nefis arasındaki farkın ancak zevk yoluyla bilinebileceğini ifade etmektedir. O, bu durumu şöyle beyan etmektedir: “Zevke vâsıl olduğun zaman hatırı tadar, tanır ve (hak) hâtır ile (hak) hâtır olmayan arasındaki farkı görürsün. Tıpkı petekdeki bal ile Ebucehil Karpuzu arasındaki farkın tatmakla bilindiği gibi. Bunların farkını kelimelerle anlatmak oldukça zordur”.⁶⁴⁷ Bu ifadeler, zevkin, salt aklî bir çıkarım veya naklî bir bilgi olmadığını, bilakis doğrudan tecrübe yoluyla elde edilen bir idrak biçimi olduğunu göstermektedir. Acı ve tatlı arasındaki farkın temyiz edilmesi hususunu misal olarak; zevk-i selim sahibi bir kimsenin, bu iki zıt durum arasındaki farkı tefrik edebileceği, lâkin zevkin bozulması halinde tatlının dahi acı olarak hissedilebileceği beyan edilmektedir.⁶⁴⁸ Bu misal, tasavvufî hayatın başlangıç ve nihayetinin mukayesesi için bir zemin teşkil etmekte; zira başlangıçta kalbin hasta, nihayetinde ise sıhhatli olduğu vurgulanmaktadır. Bu tefrika ilk başlarda namaz ve ibadet mefhumları bağlamında da görülmektedir. Necmeddîn-i Kübrâ'ya göre, namaz bir münâcât mahiyetinde olmakla birlikte, kişinin şeytana muvâfakatı ve Rahman'a muhalefeti nispetinde bu münâcâtın lezzetinden mahrum kalacağı, aksine meşakkat çekeceği ifade edilmektedir. Nitekim âbidin, Rahman'a muvâfakatı ve Şeytan'a muhalefeti halinde ise namazın bir sohbet-i yâr haline geleceği ve en üstün lezzetlerin bu vesileyle tecrübe edileceği belirtilmektedir. Bu ifadeler, ibadetlerin hakikat ve formalite veçheleri arasındaki farkı zevk mefhumu üzerinden izah etmekte; hakiki ibadetin lezzet, formel ibadetin ise meşakkat ihtiva ettiği vurgulanmaktadır.⁶⁴⁹

Necmeddîn-i Kübrâ'nın zevk kavramına getirdiği en önemli açılımlardan biri de “zevk tebdili” kavramıdır. Sûfinin mânevî gelişim sürecinde algılama biçimlerinin köklü dönüşümü olarak ele alınan kavram sadece zevkin değişmesi değil, kişinin tüm varoluşsal idrak düzeyinin değişimini ifade etmektedir. Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilinin mahiyetini şöyle açıklamaktadır: “Müşâhede ile zevk beraber bulunurlar. Ancak müşâhedenin sebebi, kalbi kaplayan örtünün kaldırılmasıyla kalp gözünün açılması, zevkin sebebi ise vücut ve ruhların değiştirilmesidir. Zevk sana gelen bir şeyi buluştur (vicdan). Bu tebdil ve değişiklik duyu organlarımız için de geçerlidir. Zira beş duyu organımız başka duyu organları ile yer değiştirebilir”.⁶⁵⁰ Bu ifadesiyle Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilinin temelde bir duyuusal

⁶⁴⁷ Ebü'l-Cennâb Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, çev. Mustafa Kara (İstanbul: Dergah Yayınları, 2015), 111.

⁶⁴⁸ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 111.

⁶⁴⁹ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 112.

⁶⁵⁰ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 112.

dönüşüm, algılama biçimlerinin kökten değişimi olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla zevk tebdili, sâlikin mânevî gelişim sürecinde idrak kapasitesinin genişlemesi ve derinleşmesi olarak mülâhaza edilebilir. Bir başka açıdan zevkin bozulabileceğine dikkat çeken Necmeddîn-i Kübrâ, sıhhatli bir zevkin önemini, zevk-i selîm sahibi olmayı mânevî yolculukta bir ölçüt olarak görmektedir.

Zevk-i selîm, bu bağlamda, mânevî olgunlukla birlikte oluşan bir yapıdır. Bu bağlamda, Necmeddîn-i Kübrâ'ya göre, hakiki zevk, kişinin hallerinin değişmesine ve dönüşmesine yol açmalıdır. Zevk, marifetten muhabbete ve fenâyâ giden yolda önemli bir merhaledir. Nitekim marifet ve muhabbet ilişkisini açıklarken Necmeddîn-i Kübrâ, zevke işaret ederek sâlikin, mânevî yolculuğunda hem bir araç hem de bir amaç olarak konumlandırır.

Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilini en iyi uyku haliyle örneklendirmektedir: “*Buna herkes için geçerli olan uyku (güzel) bir örnektir. İnsan uyuduğu, az da olsa vücûdun ağırlıklarından kurtulduğu ve vücüt denizi ile duyguları kapandığı zaman, göz, kulak, tatma, ağız, el, ayak ve diğer bir beden nevinden, gayb âlemine başka duyu organları açılır*”.⁶⁵¹ Bir hadis-i şerifte de belirtildiği gibi Hz. Peygamber bu durumda kapanan gözlerle açık kalan gözün farkını kalbe izafe ederek şöyle belirtmektedir. “Benim gözlerim uyur ama kalbim uyumaz”.⁶⁵² Necmeddîn-i Kübrâ, herkesin deneyimlediği uyku halinde yaşanan olayı açıklamaya devam ederek tat ve zevk kavramıyla genişletmektedir: “*Kişi gaybdan yemek alır ve yer. Bazen yemekten sonra uykudan kalktıktan sonra bile ağızındaki bu yemeğin tadını bulur. Konuşur, yürür, tutar, uzak yerlere gider, uzaklık onun için engel teşkil etmez. Ve o vücüt, bu vücûdumuzdan daha mükemmeldir. Çünkü çoğu defa o vücüt havada uçma, denizde yürüme ve ateşe girip yanmama gücünü kendinde bulur*”.⁶⁵³ Bu ifadeleriyle Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilinin, sadece algılamanın değişmesi değil, varoluşsal bir dönüşüm olduğunu, yeni imkânların ve kabiliyetlerin açığa çıktığına da vurgu yapmaktadır. Her insanın uykuda elde ettiği benzer kabiliyetlere sâlikin, uyku ile yakaza arasında, maddî ve adî vücûdunun zayıf oluşu sayesinde daha üst bir yapılanma olan mânevî ve şerefli vücûdunun kuvvetini kendinde bulabileceğini belirtmektedir. Zamanla dönüşüme uğramış olan bu şerefli vücüt kuvvetlenerek

⁶⁵¹ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 112,113.

⁶⁵² Buḥârî, *Şaḥîḥu'l-Buḥârî*, 1/385 (No.1096).

⁶⁵³ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 113.

(âlem-i gaybta olduğu gibi) âlem-i şehâdette de benzer filleri gerçekleştirebilecek yeteneklere haiz olacağı vurgulanmaktadır.⁶⁵⁴

Necmeddîn-i Kübrâ'ya göre, zevki tebdil ederek zevk-i selim kazanmanın temel yolu, kişinin önündeki engel olan vücûdun ve nefsin ağırlıklarının kaldırılmasıdır. Necmeddîn-i Kübrâ, bu engelleri kaldırmak için üç yol önermektedir: “*Bu mücâhede üç yolla yapılır: 1. Gıdaların yavaş yavaş, vücûdu alıştırma alıştırma azaltılması. Çünkü vücûdun, nefis ve şeytanın kuvvet kaynağı gıdadır. Bu gıda azalursa (ruh üzerindeki) saltanat ve hükümdarlığı da azalır. 2. Seçme, irâde ve ihtiyarı terk etmek... 3. Cüneyd Bağdadî'nin tarikatı olarak bilinen sekiz şartı yerine getirmektir...*”⁶⁵⁵. Bu ifadeyle anlaşılmaktadır ki zevk-i selimin yolu seyr ü sülûktan geçmektedir.

Necmeddîn-i Kübrâ, zikrin lezzetini tatmanın marifete götüren bir yol olduğunu da ifade ederek sâlikin, zikrin tadını aldıktan sonra gerçek kulluğun deryasına dalarak, Hakk'a ibadet etmenin lezzetini tadacaklarını belirtir. Bu lezzetle birlikte “*Ulûm, esrar nûr ve esrar nevinden olan zikir ve ibadetlerin levazımı zuhûr eder. Böylece halktan yüz çevirip Hakk'a yönelmiş olurlar*”⁶⁵⁶ zikrin tadılmasının yalnızca geçici bir haz değil, ontolojik bir dönüşüme vesile olduğunu vurgulamaktadır. Bu zevk tebdili konusunda verilebilecek güzel örneklerden birisi de ilk zâhidlerden Ebû Süleymân Abdurrahmân b. Ahmed b. Atıyye ed-Dârânî (ö.830) dir. Darânî, tasavvuf tarihinde “ehlu'l-leyl” tabirini ilk kez kullanan zâhiddir. Ona göre, ehlu'l-leyl olanların gece ibadetinden aldıkları zevk ve haz, eğlence düşkünlerinin dünyevi eğlencelerden aldıkları zevkten çok daha fazladır. Gece ibadetine önem veren Darânî, “ehl-i lehv”⁶⁵⁷ (dünyevî zevklere düşkün olanlar) ifadesine mukâbil “ehlu'l-leyl” (gececelerini ihyâ edenler) kavramını kullanmıştır. “ehlu'l-leyl”, Darânî tarafından üç sınıfa ayrılır: tefekkür ederek ibadet edenler, Kur'an okuyup ağlayarak vecde gelenler ve sessiz kalanlar.⁶⁵⁸

Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilini müşahede sürecinin gelişimiyle de ilişkilendirerek, müşâhedenin önce sûret, şekil ve hayallerle olduğunu sonrasında renkler zuhûr edince de zâtlarla olacağını belirtmektedir. Sonrasında ise zâtlar da bir zâtta fenâ bulmaktadır.⁶⁵⁹ Bu ifadeyle Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilinin aşamalı bir süreç olduğunu, suretten mânaya,

⁶⁵⁴ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 113.

⁶⁵⁵ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 100.

⁶⁵⁶ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 110.

⁶⁵⁷ “Dârânî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 18 Nisan 2025).

⁶⁵⁸ H. Kâmil Yılmaz, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Ve Tarikatlar* (İstanbul: Ensar, 2020), 133.

⁶⁵⁹ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 113.

çokluktan birliğe doğru ilerleyen bir idrak derinleşmesini içerdiğini vurgulamaktadır. Bu sayede kişide hakîkati doğrudan idrak edebilme kabiliyeti ortaya çıkar. Necmeddîn-i Kübrâ bunu şöyle ifade etmektedir: “*Akıl ihtiyacını, haddini ve tardını (sürüp uzaklaştırma işini) yerine getirip, tam bir taaccüp (hayret) içinde kaldığı zaman, kendisine, gördüğünden, işittiğinden, tattığından ve bulduğundan başka bir varlık yoktur, diyen ilk his ve idrâkin ona yalan söylediğini derhal anlar*”.⁶⁶⁰ Bu ifadesiyle Necmeddîn-i Kübrâ, zevk tebdilinin akılla daha önceden hissettiği vasat vücûda ilişkin duysal algıların ötesinde bir hakikat idrakinin mümkün kıldığını vurgulamaktadır. Sûfî akıl boyutunda bu zevk tebdili sayesinde daha üst bir gerçeğin varlığına, kendini aşan boyutuna şahit olmasıyla, zevk-i selime ulaşır ve hakîkati doğrudan, aracısız bir şekilde idrak etme kabiliyeti kazanır. Bu süreç, maddî varlığın zayıflaması ve mânevî varlığın kuvvetlenmesiyle gerçekleşir ve nihayetinde sûfîyi fenâ makamına hazırlar. Necmeddîn-i Kübrâ, sâlikin seyr ü sülûk sürecinde bu tecelliyâtı zevk yoluyla tecrübe etmesinin, Hak-ı tanıma bağlamında bazı pratik hissiyatlarını şöyle izah etmektedir;

Rahmân kelimesini söylediğin ve bir başkasından işittiğin zaman, büyüklük, yücelik, kudret, azamet, kuvvetlice yakalama ve tutma gibi bütün cemâl sıfatlarının toplamını o kelimedede bulur ve hissedersin... Rahîm kelimesini söylediğin veya başkasından duyduğun zaman ise, nimet, selâmet, atıfet, kerem, lütuf, rahmet gibi cemâl sıfatlarının tümünü tadar ve hissedersin⁶⁶¹

Burada, sâlikin semantik analizle sınırlı kalmayıp tecrübî bir idrake yöneldiği görülmektedir. İlahi isimlerle sâlikin temasının zevk yoluyla olduğu görülmektedir. Bahsedilen tecrübelerin huşû ve yücelik gibi estetik tecrübeye de hissedilen duygularla benzer olduğu görülmektedir.

Necmeddîn-i Kübrâ, zevk ile esmâ-i hüsnâ arasındaki ilişkiyi temin ederken, bazı sıfatların idrak seviyesinin diğerlerine nispetle daha ileri mânevî makamlara delâlet ettiğini vurgulamaktadır. Celâl sıfatlarının zevki, havf, kabz ve heybet gibi hallerle irtibatlandırılırken; cemâl sıfatlarının zevki, recâ, bast ve üns gibi hususiyetlerle tezâhür etmektedir. Bu cihetten Necmeddîn-i Kübrâ, mertebelerin hiyerarşisini analogik olarak şu şekilde tanzim etmektedir: “*Yavrunun kanatları havf-recâ, orta yaşlının kanatları kabz-bast, ihtiyarın kanatları ise üns ve heybettir. Onlardan sonra marîfet, muhabbet, fenâ-bekâ, vasl-fasl, sahv-sekr, mahv-isbat*

⁶⁶⁰ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 114.

⁶⁶¹ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 140.

*kanatlarına yükselir.*⁶⁶² Bu ifadeler, zevkin bir süreç olarak mânevî tekâmülü nasıl şekillendirdiğine dair ipuçları sunmaktadır.

Zevkin derecelendirilmesi meselesine gelindiğinde, Necmeddîn-i Kübrâ'ya göre sâlikin önce sıfatların tezâhürünün zevkine, ardından bu sıfatların menşei olan Zât'ın zevkine nâil olduğunu belirterek zevkin derecelerini şöyle sıralamaktadır: “*İlk İstiğrak, zikirde vücûdun istiğrakıdır... İkinci İstiğrak... Üçüncü istiğrak. Zikrin sırra düşmesidir. Bu da Mezkûra (Allah'a) ulaşan zâkirin zikirde kayboluşudur. Onda gark olması ve aşk şaşkınlığı içinde bulunmasıdır*”⁶⁶³. Bu izah, zevkin müteal bir boyut kazandığı Fena-bekâ sürecini tasvir etmektedir.

Görülmektedir ki Necmeddîn-i Kübrâ, zevk mefhumunun ahlâkî boyutunu vurgulayarak, ilâhî sıfatlarla ittisafî, sâlikin hem zâhirî hem bâtınî ahlâkını dönüştüren bir süreç olarak tasvir etmektedir: “*İttisaf ile tecellî hâsıl olur... kalbin bu ahlâklarla ahlâklanması ve bu sıfatlarla muttasıf olması suretiyle olur.*”⁶⁶⁴ Bu yaklaşım, zevkin nazarî bilginin amelî bir boyut taşıdığını ve birbirlerinden ayrılmadıklarını göstermektedir.

Necmeddîn-i Kübrâ, muhabbetin tadılması konusunu da ele almakta: “Muhabbetin sonu aşkın başlangıcıdır. Muhabbet kalp için, aşk ise ruh içindir”⁶⁶⁵ ifadesiyle muhabbet ve aşkın tatma merkezlerinin farklı olduğunu ifade etmektedir. Böylece kalbin muhabbetin, ruhun ise aşkın zevkini tattığını belirtmektedir. Necmeddîn-i Kübrâ'nın eserinde zevkin tatma boyutuyla ilgili dikkat çekici bir örnek de Hakk'ın rubûbiyet ve kudretinin tadılmasıdır: “*Bazen Seyyâr gaybet haline girer, o zaman Hak O'nu kendisine yükseltir. O'da kendinde rubûbiyeti tadar. Bu zevk bir anda olur. Allah'ın (azze ismuhu) bu zevki kuluna tattırması makâmların ve kerâmetlerin en yükseğidir*”⁶⁶⁶ Bu ifade, Necmeddîn-i Kübrâ'nın zevk kavramını en yüce rûhî tecrübeleri dahi içerecek şekilde geniş bir anlamda kullandığını göstermektedir. Esasen şatahatında kaynağı olarak değerlendirilebilecek bu yüksek duyuşun, rûhî bağlamdaki en yüksek idraki ve bilgiyi de beraberinde getirdiği söylenebilir.

Görüldüğü gibi tasavvufî bağlamda zevk kavramı, özellikle İbn Arabî, Sadreddin Konevî ve İmam Gazâlî gibi mütefekkirlerin metinlerinde, epistemolojik ve metafizik bir boyut

⁶⁶² Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 132,133.

⁶⁶³ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 115,117.

⁶⁶⁴ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 122.

⁶⁶⁵ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 1289.

⁶⁶⁶ Necmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 127.

kazanarak bilginin sınırlarını aşan bir tecrübe biçimi olarak temayüz eder. Necmeddî-i Kübrâ'da ise bu olgunun sadece teorik değil pratik unsurlarla bir seyr ü sülûk içinde nasıl şekillenebileceği ve kullanılabilmesiyle pratik örneklerle görülmektedir. Bu bağlamda zevk, salt duysal veya aklî bir idrakten ziyade, hakîkatin doğrudan ve bütüncül bir şekilde hissedilmesiyle ilişkilendirilir. Söz konusu yaklaşım, Batı felsefesindeki Kantçı perspektifle karşılaştırıldığında, insanın “kendinde şey”e (noumenon) ulaşma imkânına dair köklü bir farklılık ortaya koyar. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde insan aklının fenomenler dünyasıyla sınırlı olduğunu, mutlak hakîkatin (numen) bilgisine ise teorik akılla erişilemeyeceğini savunur.

Estetik bağlam Kant'ın “amaçsız amaçlılık” ve “yücelik” (sublime) kavramları etrafında şekillenirken, bu tartışmaların kökeninde zevk ve hissiyatın bilgiyle ilişkisine dair derin bir kaygı yatmaktadır. Kant'a göre estetik yargılar, nesnelere amaçsız bir şekilde hoş gitmesiyle ilişkilidir; ancak bu hoşlanma, nesnenin kendisine değil, öznenin duyumsama biçimine bağlıdır. Oysa Gazâlî'nin ifadesiyle, gözün güzel bir manzaradan aldığı zevk, nihayetinde Allah'ın sanatını tefekkür etmeye vesile olan bir şükür eylemine dönüşür. Burada estetik, salt haz veya öznel bir yargı değil, metafizik bir idrak ve ahlâkî bir arınma aracıdır. Kant'ta ise yücelik, insanın akıl ve hayal gücü arasındaki gerilimden doğan bir “huşû” halidir. Bu iki kavram, estetiği rasyonel bilginin sınırları dışında, ancak onunla temas halinde bir ara alana hapseder. Kant'ın bu yaklaşımı, estetiği pratik ve teorik aklın arasında sıkıştırmakla kalmaz, aynı zamanda onu belirsiz bir “bilme” türü olarak konumlandırır. Nitekim Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği “duysal bilginin bilimi” olarak tanımlayarak bu belirsizliği sistematize etmeye çalışmıştır. Buna karşın Baumgarten ise estetiği aydınlanma döneminin genel akımı üzere mantıksal aksiyomlara indirgeme çabası ile hareket ederek. Ona göre estetik, mantığın alt kademesinde yer alan “muğlak ve belirsiz” bir bilgi türüdür; bu da estetiği rasyonel bilginin gölgesine mahkûm eder. Baumgarten'ın estetiği mantığa tâbi kılma çabası, Batı'da estetik ile metafiziğin kopuşuna zemin hazırlarken; tasavvufun zevk anlayışı, estetiği ahlak ve metafizikle organik bir bütünlüğe kavuşturur. Zevk-i selim, nefsin arınmasıyla mümkün olduğundan, estetik deneyim ahlâkî kemâlden bağımsız düşünülemez. Öte yandan, Kant'ın ahlak felsefesi, evrensel ilkeleri ilahî bir temelden yoksun biçimde teorik olarak akla dayandırırken, bu durum ahlakın görelî ve çatışmacı bir zemine kaymasına yol açar. Kant'ın teorik ve pratik aklı birbirinden katı bir şekilde ayıran yaklaşımı, bilgi ile eylemi ayıran bir perspektif sunar. Tasavvuf geleneğinde ise estetik ve zevk kavramı, bu tür bir ayırım ve indirgemecilikten uzak, metafizik ve ahlâkî bir bütünlük içinde ele alınır. Estetik, salt haz veya öznel bir yargı değil, metafizik bir idrak ve ahlâkî bir arınma aracıdır. Zevk, kişiyi şüpheye yer bırakmayan bir rûhî

kesinliğe ulaştırır; hatta sâlikin mertebesine göre, uluhiyetin tecrübesini “tattıracak” derecede derinleşebilir. Bu zevk, Kant’ın “yücelik”te tarif ettiği huşû halindeki hissiyatın hakikatine erdirir; zira insanı ne sadece duyuşsal bir heyecana ne de akıl-hayal gücü çatışmasına sürükler. Aksine, zevk, hakîkatin tecellîsini temâşâ eden ârifi, ilahî cemâlin kaynağına yakınlaştıran bir “hayret” durumuna sokar. Sûfîler için zevk, hem estetik hem etik hem de metafiziği kuşatan bütüncül bir tecrübedir. Bu tecrübe, insanı nefsin sınırlarından kurtararak ilahî olanla temas ettiren ve “Âlâ-yı İlliyyîn”e yükselten bir süreçtir.

Aydınlanma düşüncesinin özerklik vurgusu, insan aklını merkeze alarak bilgi, ahlak ve estetiği birbirinden koparan parçalı bir sistem inşa etmiştir. Kant’ın ahlak felsefesi, evrensel ilkeleri akıl üzerinden temellendirmeye çalışsa da bu ilkelerin ilahî bir bağlantıdan yoksun oluşu, onları keyfi ve görelî bir zemine yerleştirir. Tasavvufta ise zevk, nefsin arındırılması ve kalbin ilahî nûrla aydınlanmasıyla elde edilen bir bilgi türüdür. Dolayısıyla ahlâkî erdemler, nefsin arzularını bastırmakla değil, hakîkatin zevkiyle bütünleşmekle mümkün hale gelir. İbn Arabî’nin “sarhoş” olarak tasvir ettiği ârif, aklın sınırlarını aşarak varlığın birliğini (vahdet-i vücûd) temâşâ eder. Bu temâşâ, Kant’ın “kendinde şey” diyerek ulaşılmaz kıldığı mutlak hakîkati, zevk yoluyla mümkün kılar.

Sonuç olarak, tasavvufî zevk anlayışı, Kantçı epistemolojinin sınırlarını aşarak bilgi, ahlak ve estetiği tek bir hakikat ekseninde birleştirir. Kant’ın aklı, insanı parçalı bir öznelliğe mahkûm ederken; zevk, nefsin dar kalıplarını kırarak insanı varlığın bütünlüğüne taşır. Bu bağlamda, modern dünyanın epistemik krizine karşı tasavvuf, bütüncül bir bilme ve var olma biçimi sunar. Zira zevk, yalnızca bir idrak yöntemi değil, aynı zamanda insanı fânî olandan ebedî olana bağlayan ve onu kemâle erdiren bir tecrübedir.

4.4. Yûnus Emre’de Zevk

4.4.1. Süflî Zevk

Yûnus Emre *Divan*’ında “zevk” kavramı, tasavvufî mânada İlâhî hakîkatlerin doğrudan tadılması, mânevî haz ve coşku anlamına gelmekle birlikte, bu terimin işaret ettiği dünyevi hazlar ve nefsanî lezzetler, Hakîkat yolculuğunda sâlikî alıkoyan temel engellerden biri olarak öne çıkar. Yûnus Emre, özellikle “tad”, “şeker” ve “bal” gibi lezzet bildiren kelimeleri, ulvî zevk kadar dünyanın ve nefsin aldâtıcı cazibesini ifade etmek için de kullanır. Bu dünyevi zevkler, başlangıçta tatlı ve çekici görünseler de neticesi itibarıyla mânevî hayat için birer zehir hükmündedir ve kişiyi asıl gayesinden uzaklaştırır.

*Bu şârun evvel dadı şehd ü şekerden şîrîn
Âhir acısını gör şu zehr-i mâra benzer*

*Evvel gönül almağı hûblara nisbet ider
Âhir yüz döndürmegi 'acûz mekkâra benzer'⁶⁶⁷*

Beyitlerde görüldüğü gibi *Divan*'da dünya hayatının fâniliği ve bu hayata aldanmanın tehlikeleri sıklıkla vurgulanır. Dünyanın sunduğu hazlar, bu aldanışın en önemli sebeplerindendir ki dünyanın başlangıçtaki lezzetini “*şehd ü şekerden şîrîn*” olarak nitelendirirken, hemen ardından bu tadın sonunun “*şu zehr-i mâra benzer*” yani yılan zehrine benzediğini ve dünyanın kendisinin “*acûz mekkâra benzer*” yani hilekâr yaşlı bir kadına benzediğini belirterek, bu zevklerin aldatıcı ve tehlikeli mahiyetine işaret eder. Dünyanın muhabbeti ve lezzeti, “*agulu aşâ benzer*”⁶⁶⁸ ifadesiyle, görünüşte besleyici ama aslında öldürücü olan zehirli bir yemeğe benzetilir. Bu lezzetlere aldanmak, “*fânî lezzete*”⁶⁶⁹ kanmak, kişinin mânevî ilerleyişini durduran, onu gaflete düşüren bir durumdur.

Nefs mertebelerinin en alt basamağı olan Nefs-i emmâre, bu dünyevi zevklerin kaynağı ve teşvikçisidir. Nefsin arzuları, hevâ, heves peşinde koşmak, kişiyi bu aldatıcı tatlara yönlendirmektedir. Yûnus Emre, hakîkate ulaşmaya çalışan dervişe yönelik olarak “*Var kanâ 'at dârında, nefsün bogazından as*”⁶⁷⁰ nasihatini yöneltmekle, dünyevi arzu ve hırsların peşinden koşmanın, mânevî olgunluğa ulaşma çabasını nasıl sekteye uğratabileceğini etkili bir şekilde ifade eder. Bu çarpıcı metafor, nefs-i emmare'nin boğazdan asılması ise oldukça çarpıcı bir ifadedir ve esasında yemek içmek gibi en temel tat ve zevk mahaline ve yeme içmeye de gönderme olarak değerlendirilebilir. Boğaz, insanın en ilkel dürtülerinin, açlık ve susuzluğun merkezi olduğu gibi, aynı zamanda aşırıya kaçmanın, oburluğun ve şehvetin de sembolüdür. Dolayısıyla, nefs-i emmare'nin boğazdan asılması, bireyin ilkel dürtülerine hâkim olabilmesi, onları kontrol altında tutabilmesi ve hakikat yolunda ilerlerken mânevî bir doyuma odaklanabilmesi için atılması gereken önemli bir adımdır.

⁶⁶⁷ T. 69/3-4.

⁶⁶⁸ T. 70/5.

⁶⁶⁹ T. 414/2.

⁶⁷⁰ T. 119/3.

Dünyevi “şeker” ve “bal”, gerçek mânevî tatların yanında değersizdir ve kişiyi Hak'tan uzaklaştırır. “Şarâben tahûr içenler banmaz dünyâ ballarına”⁶⁷¹ şarâben tahûr içenler, esasında temiz içecek bağlamında âyete de gönderme yapmaktadır. “Üstlerinde bir sündüs esvab yem yeşil ve kalın istebrak, gümüştan bileziklerle süslenmişler; Rabları onlara bir şarabı tahûr sonmaktadır”⁶⁷² cennetin temiz şarabı, dünya şaraplarından temizlik vasfı ile özellikle ayrılmaktadır. Bir mânada iyi ve kötüyü ayırt eden kişi temyiz salâhiyeti sayesinde iki zevk arasında seçim yapabilmektedir ve “banmaz dünyâ ballarına” diyerek Yûnus kişinin yüce lezzetler yanında dünya nimetlerinin değersizliğine vurgu yapar. Mefhumu muhalifinden çıkarımla dünya balları diye ayırması aynı bağlamda dünyaya ait olmayan uhrevi ballarında varlığına işrete etmektedir. Dünya balları şüpheli ve geçici bir tatmin sağlarken, cennetin nimetleri temiz ve sonsuz bir haz vaad eder. Onlar için artık dünya zevkleri, geçici hevesler, fâni güzellikler anlamsızdır ve dünyanın süsü geçici ve gerçek saadete hayal mesabesindedir ve vefasızdır. “Kogıl bu dünyâ bezegin bu dünyâ yil durur hayâ / Ne vefâ kılusar bize çün pusuda durur zevâl”⁶⁷³.

Bu bağlamda, dünyevi “şeker”, “bal” gibi kavramlarla ifade edilen zevkler, insanın kendini gerçekleştirme yolunda ciddi birer engel teşkil eder. Bunlar, estetik nesne bağlamında salahiyet kazanmamış temiz olmayan, kişi için nefsin tuzaklarıdır ve kişiyi Hakikat'ten, hakiki zevkten alıkoyar. Örneğin Hz. Mevlâna (ö.1273) *Mesnevi*'sinde ekmeği iki farklı âlemde, iki ayrı şekilde tarif eder. Mâna âleminde ekmek, ruhu besleyen, insanı olgunlaştıran, saf ve temiz bir besindir. Tıpkı bedenın gıdaya ihtiyacı olduğu gibi, ruhun da mânaya, hikmete, irfana ihtiyacı vardır ve bu mânevî gıda, Mevlâna'nın ifadesiyle mâna âleminin ekmeğidir. Bu ekmek, temiz ve tazedir, kişiyi hakîkate yaklaştırır. Diğer yandan, surete bürünen, yani dünya âlemine buğday ile varlığa gelen ekmek ise farklı bir yapı arz eder. Mevlâna, bu ekmeği -sembolik bir estetik nesne olarak da bakılarak- buğday tanesi ile ilişkilendirerek, topraktan, yani çamurdan geldiğini ve oluştuğunu belirtir. İşte bu süreç, yani çamurla irtibat, ekmeğin dünyevi bir yapılanma geçirdiğini ve bu yapılanma sonrasında birtakım değişimlere uğradığını gösterir. Mevlâna'ya göre bu değişim, ekmeğin mânevî saflığını kaybetmesine, bir nevi kirlenmesine yol açar.⁶⁷⁴ Çünkü dünya âlemi, gelip geçici istekler, hırslar ve dünyevi kaygılarla doludur. Bu

⁶⁷¹ T. 345/7.

⁶⁷² el-İnsân 76/21.

⁶⁷³ T. 155/1.

⁶⁷⁴ Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi Tercümesi*, çev. Şefik Can (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001), 1/253 b.3991-3993.

dünyevi unsurlar, ekmeğin sembolize ettiği saf ve temiz mânâyı örterek, onu asıl özünden uzaklaştırır. Dolayısıyla Mevlâna, maddi dünyanın cazibesine kapılmadan, mâna âleminin saf ekmeğiyle beslenmenin önemini vurgular.

Buğday remzi, esasında Yûnus Emre'nin menakıbında da gördüğümüz önemli bir metafordur. Hacı Bektaş-ı Veli'nin *Vilâyetnâme*'sinde aktarılan Yûnus Emre menkıbesi, onun mânevî yolculuğunun mukadderatını belirleyen kritik bir anı ve tercihi sembolik bir dille ifade etmektedir. Menkıbeye göre, dünyevi bir darlık zamanında Hacı Bektaş dergâhına gelen Yûnus, mütevazı hediyesi olan alıçlara mukabil, ailesinin iaşesi için buğday talep eder. Hacı Bektaş ise, bu dünyevi karşılık yerine, her bir alıç çekirdeği başına on “nefes” yani mânevî bir himmet, ilâhi bir feyiz teklifinde bulunur. Lakin Yûnus, o anki zaruret hissiyle ve dünyevi ihtiyaçların tesiriyle, geçici ve maddi olan buğdayı, kalıcı ve mânevî olan nefese tercih eder. Dergâhtan ayrıldıktan sonra kısa bir süre sonra hatasını idrak eden Yûnus, geri döner ve bu defa mânevî nasibi, yani nefesi talep eder.⁶⁷⁵ Bu menkıbe, Yûnus'un seyr ü sülûkunun başlangıcındaki hamlık devresini, maddi ile mânevî arasındaki tercihini ve nihâyetinde nedamet getirerek hakikat yolculuğuna kesin bir surette yönelişini veciz bir üslupla ortaya koymaktadır.

Bu menkıbeyi, Yûnus Emre'nin şiirleri ve mânevî tekâmülü çerçevesinde irdelediğimizde, “buğday” ve “nefes” sembolleri katmanlı anlamlara bürünür. Buğday, özü itibarıyla topraktan, yani menkıbede de îmâ edildiği gibi insanın “çamurdan” yaratılışına işaret eden bir unsur olarak, bedensel, geçici dünyevi kaygıları ve nefsin arzularını temsil etmektedir. Dahası, Yûnus Emre'nin yaşadığı dönemde ve tasavvuf geleneğindeki bazı alimlerce, Hz. Âdem'in Cennet'te yediği yasak ağacın meyvesi “buğday” olarak yorumlanmıştır. Nitekim daha önce belirttiğimiz Mevlâna örneği gibi, Ahmed Bîcan'da⁶⁷⁶, Yûnus'un kendi şiirlerinde “*Yanıldum buğday yidüm Uçmak'dan sürlüp geldüm*”⁶⁷⁷, hatta dönemin Türkçe meallerinde yasak ağaç olarak buğday benzetmesine rastlamaktayız.⁶⁷⁸ Bu bağlamda buğday, sadece temel bir gıda maddesi olmanın ötesinde, insanın dünyaya meylini, cennetten dünyaya inişine sebep olan ilk hatayı, nefse tabiyeti ve fâniliğe talib olmayı da sembolize etmektedir. Toprağa

⁶⁷⁵ Hacı Bektaş-ı Velî - Abdülbaki Gölpınarlı, *Vilâyetnâme: Menâkıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1990), 47,48.

⁶⁷⁶ Ahmed Bican Yazıcıoğlu, *Envârü'l-Âşıkîn: Hak Âşıklarının Nurları*, ed. Arslan Tekin - Melek Tekin (İstanbul: Bedir Yayınevi, 1983), 67.

⁶⁷⁷ T. 191/6.

⁶⁷⁸ 35. (7) Dağı biz eyitdük Âdeme: İy Âdem, sen sâkin ol 'avratuñ bile uçmağda. Dağı yiñüz andan (8) 'âfiyet-ile, ne yirden dilersenüz. Dağı yakın olmañuz, yimeñüz bu buğday ağacına. Eger yiseñüz zâlimlerden olursız. [6a]; Mustafa Toker, *Anonim Satır Altı Kur'an Tercümesi* (Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 2011), 1/95.

bağlılığı, onu mânevî anlamda kirlenmeye, yani geçiciliğe ve hakîkatten uzaklaşmaya ait bir sembol haline getirir. Estetik bir nesne olarak buğday, mânevî yolculuğun başındaki veya dünyaya meftun kişi için, yaşamın devamı adına en zaruri ve dolayısıyla en değerli nimettir; onun estetik değeri, büyük ölçüde sağladığı fiziksel tatmin ve hayatta kalma güdüsüyle ilişkilidir. Yûnus Emre'nin ilk etapta buğdayı seçmesi, onun henüz olgunlaşmamış mânevî durumunu ve o dönemdeki önceliklerinin ruhani meselelerden ziyade maddi ihtiyaçlara yönelik olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu seçim, aynı zamanda Hz. Âdem'in dünyevi yaşamının başlangıcına atıfta bulunan bir bilinç durumuna işaret etmektedir. Böylece Yûnus'un bu tercihi, onun mânevî yolculuğunun başlangıç aşamasındaki dünyevi eğilimlerini temsil eden sembolik bir anlam taşımaktadır.

Buna mukabil “nefes”, soyut, îlâhi ve ruhani olanı temsil etmektedir. O, sadece yaşamı idame ettiren soluk değil, aynı zamanda îlâhi ilham, mânevî dirilik, gönlü ihya eden hakikat bilgisi (ilm-i ledün) ve Hakk'a vasıl eden mânevî himmettir. Nefes, topraktan neşet eden ve Âdem'in hatasını çağrıştıran buğdayın aksine, doğrudan îlâhi menşeden gelen, ruha ait, bâkî ve saf bir lütuftur. Estetik bir değer olarak nefes, ancak mânevî olarak duyumu zevk-i tebdil olmuş, kişilerce idrak edilebilir. Ondan alınan estetik zevk, dünyevi hazların fevkinde, ruhani bir vecd, îlâhi sırları müşahade etme ve ebediyetle buluşma lezzetidir. Yûnus'un hatasını fark edip nefesi istemek üzere geri dönmesi, onun estetik ve mânevî değerler sistemindeki esaslı değişimin miladıdır. Bu, akli ve dünyevi hesapları geride bırakan bir iştihak ve muhabbetle, fâni olanı ve ilk hatayı sembolize eden buğday yerine, bâkî olanı ve îlâhi himmeti tercih etme iradesidir. Bu nedamet ve rücu (tevbe), onun hakiki mânadaki seyr ü sülûkunun kapısını açmıştır.

4.4.2. İlâhî Zevk

Yûnus Emre'nin irfanî şiirinde “zevk” ve onunla müteradif kullanılan “tat” mefhumları, sâlikin mânevî seyrinde ulaştığı yüksek bir idrak ve tecrübe merhalesine işaret eder. Bu merhalede zevk, beş duyunun ve aklî muhakemenin ötesinde, kalbî ve ruhânî bir bilişin, İlâhî hakikatlerle vasıtasız bir temasın adıdır. Yûnus Emre, tasavvuf geleneğindeki kabul gören epistemolojik yaklaşımla paralel olarak, marifetullah sahasındaki bilginin bu yolla, yani tadarak, zevk ederek bilinebileceğini, aklın ve dilin bu noktada yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Nitekim bu zevk, sadece bir duygu veya haz hali değil, aynı zamanda epistemolojik bir mahiyet taşır; yani Hakikat'e dair en kesin ve vasıtasız bilginin kaynağıdır. Yûnus, “Ben

*bende buldum çün Hak'ı şekk ü gümân nemdür benüm*⁶⁷⁹ derken, bu mânevî tecrübenin, her türlü şüpheyi, şekki, zannı ve gümânı ortadan kaldıran mutlak bir kesinlik, yakîn sunduğunu ifade eder. Bu kesinlik, dışarıdan elde edilen delillerle değil, “*Dost yüzün ‘ıyân gördüm*”⁶⁸⁰ ifadesinde olduğu gibi, Hakk'ın tecellîlerini aracısız olarak müşahade ve tecrübe etmenin neticesidir.

İlâhî muhabbetin ve marifetin bu eşsiz lezzetini tatmayan cân, Yûnus'a göre hakiki hayattan mahrum, adeta “*yürür bir cânı suz sûret ‘âlem halinden bî-gam*”⁶⁸¹ dır. Zira varlığın ve hayatın gerçek tadı, sevgili'nin, dost'un kendisidir: “*Çün cânımın sensin dadı kanda bulam senden yigrek*”⁶⁸². Bu İlâhî lezzet o kadar mutlak ve benzersizdir ki, onun yanında dünyevi bütün tatlar, “*şehd ü şeker*”⁶⁸³ dahi, sevgili'siz olduğunda “ağu,” yani zehir hükmüne geçer. Hakikat yolcusu, bu İlâhî zevke erdiğinde, artık dünyanın geçici ve aldatıcı “ballarına”⁶⁸⁴ tenezzül etmez. Bu lezzet, aynı zamanda sevgili'nin kelâmında, yani İlâhî hitapta ve irfânî sözlerde de bulunur; “*Şol bal ağızdan kelecî yüz bin şekerden tatludur*”⁶⁸⁵, “*Şekerden datlu sözün her kim gördi utandı*”⁶⁸⁶.

Bu mânevî zevk ve tad, herkese açık olmayan, ancak kalbini arındırmış, marifet ehli ariflere mahsus bir tecrübedir. Yûnus Emre, Hak sofrasından sunduğu irfânî sözlerin derin mânasının ve lezzetinin ancak arifler tarafından tadılabileceğini, “*‘ârifler datsun duzumı*”⁶⁸⁷ diyerek belirtir. Bu lezzetin yoğunluğu, sâliki bir tür mânevî sarhoşluk, esrimek, mest olmak hallerine sokar. Ancak bu sarhoşluk, akli devre dışı bırakan bir gaflet değil, aksine aklın sınırlarını aşan daha yüksek bir idrakin ve şuurun kapısını aralar. “*İçüp esridüğümüz ‘ışk şerbeti gülüdür*”⁶⁸⁸ veya “*Bir sâkiden içdük şarâb ‘Arş'dan yüce meyhânesi*”⁶⁸⁹ mısraları, bu İlâhî sarhoşluğun kaynağının aşk şerbeti veya mânevî meclisler olduğunu göstermektedir. Yûnus'un “*‘Aklum başuma gelmedi ‘ışk şarâbın tatmayınca*”⁶⁹⁰ demesi, dünyevi ve sınırlı aklın ancak aşk

⁶⁷⁹ T. 170/1.

⁶⁸⁰ T. 384/4.

⁶⁸¹ T. 202/1-2

⁶⁸² T. 144/6.

⁶⁸³ T. 144/1.

⁶⁸⁴ T. 345/7.

⁶⁸⁵ T. 132/2.

⁶⁸⁶ T. 400/1.

⁶⁸⁷ T. 349/10.

⁶⁸⁸ T. 25/5.

⁶⁸⁹ T. 406/1.

⁶⁹⁰ T. 325/1.

şarabının zevkiyle aşılarak hakiki idrake ulaşılabilceğini, bu mânevî sarhoşluğun aslında bir tür uyanış olduğunu ironik bir şekilde ima eder. Bu zevk, fiziksel damakla değil, ancak “*Cân tutağı gerek dada anun kılınıcı tuzını*”⁶⁹¹ ifadesinde belirtildiği gibi, ruhun ve cânın idrak yetisiyle tadılabilir. Yûnus'un, aldığı lezzeti anlatırken “*tatmışam dimâgum anda*”⁶⁹² demesi de bu tadın fiziksel boyutun ötesinde, ruhani bir âlemde tecrübe edildiğine işaret etmektedir.

Nihâyetinde, bu mânevî zevk, sâliki en yüce gayeye, yani Allah'a kavuşma, vuslat mertebesine ulaştırır yoldur. “*Fenâ ol kim bulasın zevk-i vuslat*”⁶⁹³ beyti, fenânın, vuslatın zevkine ermenin ön şartı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, Yûnus Emre için zevk ve tat, marifetin zirvesi, aklı aşan İlahî bilginin vasıtası, yakînin tecrübesi ve nihâyetinde vuslatın müjdecisi konumundadır.

Yûnus Emre'nin hem *Divan*'ında hem de *Risâletü'n-Nushiyye*'sinde “zevk” ve “tat”, mânevî idrakin ve İlahî hakikatlerle kurulan vasıtasız temasın merkezinde yer alır. Bu derin tecrübeyi anlatmak için Yûnus, sıklıkla şeker ve bal metaforlarına başvurur. Ancak bu metaforlar, sadece tatlılık veya hoş gitme anlamını taşımaz; aynı zamanda hakiki (İlahî) zevk ile mecazi (dünyevi, nefsanî) hazlar arasındaki derin ayrımı ortaya koymak için kritik bir işlev görür. Özellikle *Risâletü'n-Nushiyye*'deki şeker bahsi, bu ayrımı ve hakiki zevke ulaşmanın yolunu detaylı bir şekilde işler.

45v6 kolay tertibile kim bula genci

46r1 çün öyle varamazsın ko sagıncı

46r2 sagıncıla şeker kim yedi ya bal

Bahasın vermeyince ermedi el

46r3 yükin kim bağladı reygan şekerden

Haber alayıduk olsa bulardan

46r4 şeker degül durur bu sözüüm ucu

Ne yedüğüm bilür ma'na bilici

46r5 olur ma'na sözi şekkerden ırak

Bulayın derisen sükkeri bırak

46r6 o şükker sevme kim mısır'da biter

Neye layık ise er ana yeter

⁶⁹¹ T. 359/1.

⁶⁹² T. 310/11.

⁶⁹³ T. 411/1.

46v1 neyi severisen gözlürsin anı
Sana görünmedi şeker cihanı
46v2 tag u taş oldu bize külli şeker
Tokuz bin kişi anı her dem öger
46v3 bu 'âlem şekerine benzemez ol
sebildür cümleye anda şeker bol
46v4 göreyin derisen ko bu cihanı
Duta öğüdüm ol kim ola canı
46v5 sana ko dedüğüm gaybedür ü kin
Bu iki düşmeni dost sanma miskin
46v6 bu düşmenlerünün sözünü dinle⁶⁹⁴

Risale'de Yûnus, sâlikin kendi içinde gizli olan mânevî hazineye ulaşmasının önündeki engelin, dünyevi kaygılar ve geçici hevesler “sagıncı” olduğunu belirtir; “*Sagıncıla şeker kim yedi ya bal / bahasın vermeyince ermedi el*”, kişi, bu dünyevi heveslerle sadece geçici bir “şeker” veya “bal” tadı alabilir, ancak bunun bedelini “bahasın”, ödemedi ulaşamaz. Dünyalık şeker bir bedel ile alınabilir karşılığı vardır. Yûnus, Mısır'da biten, (Mısır ifadesi ise şekerin orijinine yapılan bir göndermedir. O dönem şeker ticaretinin Mısırdan yapıldığı bilinmektedir.⁶⁹⁵) yani bu dünyaya ait, geçici ve zahiri şeker “*o şükker sevme kim mısır'da biter*” aldanmamayı öğütler. Çünkü kendi irfânî sözlerinin ve tecrübesinin “*bu sözüm ucu*” bu sıradan şekerden çok daha derin olduğunu vurgular “*şeker degül durur bu sözüm ucu / ne yedüğüm bilür ma'na bilici*”. Hakiki mâna ve İlahi zevk, bu dünyevi şekerden çok daha “ırak”tır, “*olur ma'na sözi şekerden irak*”. Bu dünyevi şeker takılıp kalmak, kişiyi asıl “*şeker cihanından*”, yani İlahi zevklerin bulunduğu mânevî âlemden gafil bırakır “*sana görünmedi şeker cihanı*” diyerek dünya şekerine tâlib olanın hakîkatten uzaklığını ifade eder. Hakîkate erenler için ise durum tamamen farklıdır; onlar için artık tüm varlık, dağlar ve taşlar bile İlahi bir tatlılık kazanmıştır, “sebil”dir; “*tag u taş oldu bize külli şeker*”.

Yûnus, burada “şeker” metaforunu kullanarak, birbirinden mahiyetçe farklı iki haz ve tatmin kaynağını, dolayısıyla iki farklı varoluşsal yönelimi ve estetik duyusu karşılaştırır. Bu

⁶⁹⁴ Beyitlerin başındaki numaralar Yûnus Emre *Divan*'ının Fatih Nüshasındaki varak numaralarıdır.; Vasfi Babacan, *Yûnus Emre'nin Risâletü'n-Nüşhiyye'si ve Dîvân'ı: Giriş - İnceleme - Metin - Dizin* (İstanbul: Doruk Yayınları, 2015), 293-294.

⁶⁹⁵ Serdar Çavuşdere, “Selçuklular Döneminde Akdeniz Ticareti, Türkler Ve İtalyanlar”, *Tarih Okulu Dergisi* 2009/1V (ts.), 68.

karşılaştırma, sadece bir lezzet mukayesesi değil, aynı zamanda bir değerler hiyerarşisi ve mânevî tekâmül sürecinin ifadesidir.

Metinde geçen “Mısır şekeri”, coğrafi bir menşei işaret etmesinin ötesinde, kaynağı bu dünya olan, duyulara hitap eden, geçici ve sınırlı hazları temsil eder. Bu, nefsin hoşlandığı, elde edilmesi dünyevi çabaya “bahasın vermeyince” ve liyakate “neye layık ise er ana yeter” bağlı olan, fâni âlemin sunduğu zevklerdir. Bu şekerin peşinde olmak, kişinin yöneliminin ve sevgisinin henüz dünyaya, maddeye ve nefsanî tatminlere dönük olduğunun bir göstergesidir. Estetik bir tecrübe olarak Mısır şekeri, duyuşal bir lezzet sunar ancak ruhu tam mânasıyla doyurmaktan ve ebedi olana ulaştırmaktan uzaktır. Bu, henüz “kolay tertip” içinde olan, hakikat “gencini” bulamamış, dünyevi “sagınç” (düşünce, kaygı) içinde olanların rağbet ettiği bir zevktir.

Buna mukabil Yûnus, asıl ulaşılması gereken, mahiyeti bambaşka bir “şeker cihanı”ndan bahseder. Bu, Mısır'dan veya herhangi bir dünyevi kaynaktan gelmez; bu, mânevî âlemin, Hakk'a yakınlığın, marifet ve muhabbetin sunduğu sonsuz ve îlâhî bir lezzettir. Bu “şeker”, öyle bir tatlılıktır ki, ona vasıl olan için varlıktaki tüm ikilikler ve zorluklar dahi anlamını değiştirir; “*tag u taş oldu bize külli şekker*” ifadesiyle Yûnus, Hakk'a duyulan sevgiyle bakan bir göz için kâinattaki her şeyin, en sert ve çetin görünenin bile, îlâhî bir tatlılığa büründüğünü, Hakk'ın tecellîsi olarak estetik bir değer kazandığını belirtir. Bu “şeker cihanı”, belirli bir liyakat veya bedel karşılığı değil, Hakk'ın lütfuyla herkese açıktır “*sebıldür cümleye anda şeker bol*”. Bu, ruhun asli lezzetidir, zevk-i ruhânîdir. Ona ulaşmanın yolu ise, Mısır şekerini, yani dünyevi hazları ve bağılıkları “bırakmaktan” “bulayın derisen sükkeri bırak” geçer.

İşte bu noktada Yûnus'un “*neyi severisen gözlersin anı*” tespiti, iki şeker arasındaki tercihi ve estetik zevkteki farklılaşmayı anlamının anahtarıdır. İnsanın dikkati, arzusu ve nihâyetinde algısı, sevdiği ve değer verdiği şeye yöneliktir. Eğer kişi, fâni olan Mısır şekerini (dünyayı, nefsi) seviyorsa, gözü ve gönlü hep ona yönelecek, onun peşinde olacaktır ve “şeker cihanı” ona görünmeyecektir “*Sana görünmedi şekker cihanı*”. Fakat kişi, sevgisini Hakk'a yöneltirse, O'nun muhabbetiyle dolarsa, işte o zaman varlığa bakışı değişir, her şeyde O'nun güzelliğini ve tatlılığını müşahede etmeye başlar.

Sevgi, estetik algıyı ve zevki dönüştüren temel unsurdur. İlahî aşk, kişiyi aklın ve duyuların sınırlı idrakinden kurtarıp, cezbe yoluyla hakikatın sonsuz lezzetine çeker. Bu çekiliş, Mısır şekerinin cazibesini ortadan kaldırır ve kişiyi tamamen “şeker cihanı”na yöneltir. Bu, bir

inkâr veya nimeti küçümseme değil, daha üstün bir zevke ve hakîkate ulaşmanın getirdiği doğal bir yönelim değişikliğidir.

Bu, vahdet idrakinin zevk boyutudur. İşte tam da bu noktada Yûnus, çarpıcı bir ikilemi dile getirir: Bu hakiki, her şeyi kuşatan İlahi şekeri “*tokuz bin kişi anı her dem öger*” ifadesi Risale'nin başka bir yerinde nefsin yıkıcı güçlerini, “haşeratını” tanımlamak için kullanılan “*tokuz bindür bu nefsin haşeratı*”⁶⁹⁶ ifadesiyle sayısal bir paralellik taşır. Bu paralellik, “*tokuz bin kişi anı her dem öger*” ifadesi açık olmamakla birlikte burada ironik bir anlamın olduğu varsayılabilir. Şöyle ki: Hakîkate erenler için dağ taş şeker olurken, nefsinin esiri olmuş, sayıları çok fazla olan, “tokuz bin” ile sembolize edilen kalabalıklar da sürekli bir “şekeri”, yani kendi nefsanî hazlarını, dünyevî lezzetlerini “överler”. Onların övgüsü, hakiki İlahi zevke yönelik değildir; bilakis, elde edemedikleri veya yanlış anladıkları hakîkatin sadece dünyevî yanılması olan sebil olmayıp bahasının verilmesi gereken geçici hazlara yöneliktir. Onlar da bir “şeker”den bahsederler, onu arzularıp yüceltirler ama bu, Mısır'da biten, fânî olan şekerdir. Hakiki şekerin, yani dağların taşların dahi tatlılaştığı İlahi tecellînin ve zevkin farkında değillerdir. Bir başka deyişle artık her şeyin estetik nesne olarak görüldüğünü sadece hayal edebilirler. Onların övgüsü, bir idrakten çok, bir arzunun, bir bağımlılığın izafî bir tadın ifadesidir. Yûnus bu tadı ve zevki tarif ederken; bu İlahi şeker, bu âlemdeki şekere benzemez; herkese açıktır “*sebîldür cümleye*” ve boldur “*anda şeker bol*” ve bu hakiki şekeri görmek ve tatmak isteyenine ise, bu dünyanın geçici lezzetlerinden vazgeçmesi gerektiğini “*ko bu cihanı*” belirtmektedir. Yûnus Emre Dîvânı'ndaki diğer şiirlerde de bu ayrım görülür. Dost'un kelâmı “*yüz bin şekerden tatlıdır*”⁶⁹⁷, ancak Sevgili'siz yenen “*şehd ü şeker*” dahi “ağu”dur.⁶⁹⁸ Dünyanın sunduğu tatlar aldatici olabilir “*agulu aş*”⁶⁹⁹ Sâlik, bu tatlar arasındaki farkı idrak etmeli, nefesine uyararak dünya şekerine kanmamalıdır.

Bu bölümde özellikle “*sebîldür cümleye anda şeker bol*” ifadesinin, Yûnus Emre'nin mânevî ve estetik zevk anlayışının merkezinde yer alan, derinlemesine tahlil edilmesi gereken kilit bir beyit olduğu varsayılabilir. Bu ifade, önceki beyitlerde zikredilen ve dünyevî çaba, bedel ödeme “bahasın vermeyince ermedi el” ve sınırlılıklarla “Mısır'da biter” nitelenen “Mısır şekeri” ile taban tabana bir zıtlık oluşturarak hakîkat âleminin temel bir vasfını ortaya koyar.

⁶⁹⁶ 5v2; Babacan, *Yûnus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye'si ve Dîvân'ı*, 260.

⁶⁹⁷ T. 132/2.

⁶⁹⁸ T. 144/6.

⁶⁹⁹ T. 70/5.

“Mısır şekeri”nin elde edilmesinin dünyevi bir mübadeleye, bir meşguliyyete ve potansiyel olarak bir rekabete dayanması, dünyadaki pek çok çatışma ve çekişmenin temelinde olan dinamiklerle örtüşmektedir. Kaynakların sınırlı olduğu veya öyle algılandığı, sevilen ve arzulan nesnelerin (mal, mülk, makam, bedensel hazlar) kıt olduğu düşüncesi, nefsanî düzeydeki rekabeti, mücadeleyi ve hatta savaşları körükler. Bireyin veya toplumun sevgisi bu fânî “şeker”e yöneldiğinde, onu elde etme ve muhafaza etme çabası, kaçınılmaz olarak diğerleriyle bir gerilim ve çatışma potansiyeli doğurur. Bu, nefsin doymak bilmez arayışının ve dünyevi hazların geçici tatmininden kaynaklanan sürekli bir huzursuzluğun tezâhürüdür. Bu iki şeker, bedeli olan şeker ve sebil olan şeker arasındaki farkı en veciz şekilde ifade eden sözlerden biri de İbrâhîm b. Edhem’in (ö.778) “*Eğer krallar ve kralların çocukları bizim içinde bulunduğumuz hali bilselerdi, kılıçlarla bizimle savaşmışlardı.*”⁷⁰⁰ ifadesidir.

Buna karşılık, Yûnus'un işaret ettiği hakikat şekerinin, yani mânevî idrakin, îlâhî muhabbetin ve marifetin sunduğu zevkin “sebîl” olması, onun temel karakteristiğini vurgular. “Sebîl”, kelime anlamıyla yol, tarik, kandil vb. mübârek günlerde hayır maksadıyla ücretsiz olarak dağıtılan içme suyu olarak geçmektedir.⁷⁰¹ Dolayısıyla, hakikat şekeri, herhangi bir dünyevi bedel ödemeyi gerektirmeyen, herkese lütuf ve rahmet olarak açık olan, îlâhî bir ikramdır. Daha da önemlisi, bu şeker “bol”dur, yani tükenmez, sınırsız ve sonsuzdur. Bu iki nitelik – herkese açık ve sınırsız oluşu – onu dünyevi şekerden ayıran ve çatışma potansiyelini ortadan kaldıran temel unsurlardır. Hakikat şekerine talip olanlar arasında bir rekabet veya kavga söz konusu olamaz, çünkü kaynak tükenmezdir ve herkese yeter. Ona ulaşmanın yolu, dünyevi bir savaş veya çekişme değil, kişinin kendi içindeki engelleri (nefsi, dünyevi sevgileri, kini, gaybeti) aşmasıdır “*sana ko dedüğüm gaybetdür ü kin*”. Bu durum, estetik algı ve zevk anlayışına da derinlemesine yansır. Dünyevi estetik anlayış, genellikle sahip olma, kıyaslama ve bireysel beğenin ön planda olduğu, dolayısıyla farklılıkların ve hatta çatışmaların zemin bulabildiği bir alandır -ki felsefî alanda birçok kişi ve akımlar bu konuda bir mutabakat (evrensel-nesnel) arasalar dahi şimdiye kadar ulaşamamıştır-. Oysa hakikat şekerinin “sebîl” ve “bol” olması, herkesin ulaşabileceği, evrensel ve kuşatıcı bir îlâhî güzellik ve estetik zevk anlayışına kapı aralar. Bu, bireysel farklılıkları aşan, kaynağını îlâhî Cemâl'den alan ve rekabete yer bırakmayan bir estetik tecrübedir. Yûnus'un ifade ettiği gibi, bu mânevî şekeri tadan için

⁷⁰⁰ Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn 'Abdurrahmân b. 'Alî b. Muhammed el-Bağdâdî İbnü'l-Cevzî, *Şaydu'l-Hâtır* (Dımaşk: y.y., 1425/2004), 457.

⁷⁰¹ Sebil ; “Kubbealtı Lugatı” (Erişim 07 Nisan 2025).

“*tag u taş oldu bize külli şeker*”; yani varlıktaki her şey, o îlâhi güzelliğin ve tatlılığın bir parçası olarak algılanır.

İnsanın fitratında var olan ve dünyevi hazlarla asla tam olarak tatmin olmayan o derin “şeker”, tat ve zevk arayışı da bu bağlamda anlam kazanır. İnsanın bu doyumsuzluğu, onun sadece “Mısır şekeri”ne değil, aynı zamanda sonsuz ve îlâhi olan “şeker cihani”na da bir iştihak duyduğunun fitri delilidir. Buna, elest bezmi'nde tadılan o ilk îlâhi lezzetin hafızası veya fitrata dercedilmiş ebediyet arzusudur denilebilir. Diğer canlılarda bu türden, varoluşsal bir sonsuz lezzet ve hakikat arayışının bulunmaması, bunun insana özgü, îlâhi bir potansiyel ve arayış olduğunda göstermektedir. Dolayısıyla, hakikat şekerinin “sebîl” ve “bol” olması, sadece çatışmasız bir mânevî alanı değil, aynı zamanda insanın en derin arayışlarına cevap veren, evrensel ve kuşatıcı bir estetik ve ruhani tatminin imkânını da müjdeler.

Nihâyetinde Yûnus, tüm lezzetlerin kaynağı olan asıl bal'ı, “Ballar Balı”nı (Hak) bulduğunu müjdeler⁷⁰². Bu, Mısır şekeri değil, tüm varlığa tatlılığını veren İlahi Hakikat'tir. Özetle, Yûnus Emre'nin eserlerinde şeker ve bal metaforları, mânevî zevk ile nefsanî hazlar arasındaki temel ayrımı vurgular. *Risâletü'n-Nushiyye'deki* “tokuz bin kişi” ve “*sebîldür cümleye anda şeker bol*” ifadesi, bu ayrımı ironik bir şekilde güçlendirir: Hakikate erenler her şeyde İlahi şekeri tadarken, nefsinin esiri olan kalabalıklar sadece onun dünyevi gölgesini överler ve talep ederler. Hakiki İlahi zevke ulaşmanın yolu, bu geçici ve aldatıcı hazları terk edip, aşk ile Hakk'a yönelmek “*neyi severisen gözlersin anı*” düsturu ile nihâyetinde “Ballar Balı”nı bularak O'nda fâni olmaktır. Bu hem en yüce tecrübe bilgisi hem de en kâmil estetik tecrübedir.

5. KUŞ SESİNDEN KUDRET ÜNÜ'NE DÜŞÜNSEL ORTAK ZEMİN

Estetik tecrübenin mahiyetine dair geliştirilen felsefi, psikolojik, teolojik veya tasavvufî yaklaşımlar, kendi özgün bağlamları, terminolojileri ve tarihsel koşulları içinde değerlendirildiğinde, aralarında doğrudan ve sistematik bir karşılaştırma yapmanın güçlüğü aşîkârdır. Zira farklı zaman ve mekânlarda ortaya çıkan bu tutumlar, estetik olgusuna çoğu zaman birbirinden oldukça farklı kavramsal çerçevelerden yaklaşmaktadırlar. Bu metodolojik zorluğun üstesinden gelmek ve şimdiye dek ele alınan teorik perspektifler arasında mukayeseli bir zemin oluşturabilmek maksadıyla, tüm zamanlarda geçerli sayılabilecek, üzerinde derin

⁷⁰² T. 271/8.

felsefi tartışmaların nispeten daha az yaşandığı, yaygın ve pratik bir estetik deneyim örneğine müracaat edilebilir.

Bu bağlamda, doğanın sunduğu ve insanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde çeşitli anlamlar yüklenmiş olan “kuş sesi” veya “kuş ötüşü”, ele alınan felsefi, psikolojik, teolojik ve tasavvufî tutumların estetik tecrübeye yaklaşımlarını karşılaştırmak için elverişli bir ortak zemin sunma potansiyeli taşımaktadır. Her ne kadar incelenen kaynaklarda doğrudan kuş sesine yönelik kapsamlı estetik analizler bulmak her zaman mümkün olmasa da bu bölümde, genel kabul gördüğünü varsaydığımız bu doğal ses fenomeninin, daha önce ana hatları çizilen temel yaklaşımların ilkeleri doğrultusunda nasıl değerlendirilebileceğini, estetik tecrübe bağlamında nasıl bir anlam kazanabileceğini, varsayımsal bir imgelem düzeyinde, bir nevi zihin deneyi çerçevesinde irdelemeye çalışılacaktır. Bu varsayımsal pratiğin temel amacı, soyut teorik ilkelerin somut bir örnek üzerinden nasıl farklı tezâhürler gösterebileceğini tartışmak ve böylece farklı estetik anlayışlar arasındaki nüansları daha belirgin hale getirmektir. Bu sayede, teorik çerçevelerin pratik uygulamalarda nasıl farklı yorumlanabileceği ve estetik yargıların çeşitliliği daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Amaç, soyut kavramları somutlaştırmak ve farklı estetik yaklaşımların özelliklerini vurgulamaktır

5.1. Kant ve İmkansızın Güzelliği

Immanuel Kant'ın estetik yargı teorisi, “kuş sesi” örneği aracılığıyla incelendiğinde, estetik deneyimin kendine özgü nitelikleri ve sınırları belirginleşmekte, aynı zamanda bu teorinin eleştirel sorgulamalara açık yönleri de ortaya konulmaktadır.

Estetik yargının merkezi kavramlarından biri olan çıkarsız hoşlanma (interesseloses wohlgefallen), Kant tarafından estetik beğenin temel koşulu olarak öne sürülmektedir; buna göre, bir nesneye yönelik estetik takdir, o nesnenin varoluşuyla ilgili herhangi bir kişisel menfaat veya pratik beklentiden bağımsız olmalıdır.⁷⁰³ Kuş sesi örneğinde bu ilke, sesin sadece formel yapısı –melodisi, ritmi, tınısı– nedeniyle, örneğin avlanacak bir hayvanın yerini belirtmesi veya kişisel bir anıyı çağrıştırması gibi hâricî faktörlerden bağımsız olarak beğenilmesi şeklinde somutlaşmaktadır. Eğer hoşlanma, sesin baharı hatırlatması veya dinleyiciyi rahatlatması gibi kişisel çağrışımlara ya da pratik faydalara dayanıyorsa, bu durum Kant tarafından saf bir estetik beğeni olarak değil, daha ziyade duyusal tatmine işaret eden

⁷⁰³ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 54.

“hoş” (Angenehm) kategorisine ait olarak değerlendirilir.⁷⁰⁴ İkinci temel ilke ise kavramsızlıktır; estetik yargı, nesneyi belirli bir kategori altına sokan bilişsel bir yargı değildir.⁷⁰⁵ Kuş sesini “güzel” olarak nitelendirirken, bu yargı sesin ait olduğu kuş türünün bilinmesine veya sesin biyolojik işlevinin anlaşılmasına dayanmaz. Güzellik, sesin duyuşsal formunun, zihindeki imgelem yetisi (Einbildungskraft) ile anlama yetisinin (Verstand) belirli bir kavrama bağlanmaksızın serbest oyunu⁷⁰⁶ neticesinde uyandırdığı hazdan kaynaklanır. İmgelem, sesin akışını sentezlerken, anlama yetisi bu akışta kavramsal bir kurala bağlamasa dahi bir tür düzenlilik ve uyum algıları; bu iki yetinin zorlamasız etkileşimi estetik hazı doğurur. Öznel bir duyguya dayanmasına rağmen, estetik yargı aynı zamanda evrensel bir geçerlilik iddiası taşır; bir kuş sesini belirli koşullar altında güzel bulan bir özne, bu yargının diğer öznelere tarafından da paylaşılmasını bekler ve talep eder.⁷⁰⁷

Kuş sesinden alınan bu saf estetik haz anından sonra, deneyimin mahiyeti değişebilmektedir. Sesin kaynağını, anlamını veya “hakikati”ni sorgulamaya başlamak, Kant'a göre estetik yargı alanından bilişsel yargı alanına geçiş anlamına gelmektedir. Bu noktada anlama yetisi devreye girerek nesneyi kavramlar aracılığıyla açıklamaya ve anlamlandırmaya çalışır; bu ise bilgiye yönelik bir ilgidir ve estetik deneyimden farklılaşır. Benzer şekilde, kuş sesinin güzelliğinden hareketle bir Yaratıcı fikrine ulaşma çabası, teleolojik bir yargı olarak nitelendirilir. Doğadaki düzen ve amaçlılık gözlemleri, akıllı bir yaratıcının varlığına dair sezgisel bir ipucu sunsa da⁷⁰⁸ Kant bu tür fiziksel-teleolojik kanıtların Tanrı'nın varlığını kuramsal olarak ispatlamak için yeterli olmadığını savunur; zira duyuşsal verilerden hareketle duyulur üstü bir Varlığın nitelikleri hakkında kesin bilgi elde edilemez.⁷⁰⁹ Estetik yargının kendisi, nesnenin bir ereği hakkında hiçbir bilgi sunmadığından,⁷¹⁰ ondan doğrudan bir Yaratıcı çıkarımı yapılamamaktadır. Kant için Tanrı'nın varlığının geçerli zemini kuramsal değil, ahlaksal alandadır.⁷¹¹

Kant'ın estetik yargıdaki çıkarsızlık ilkesi, pratik durumlar bağlamında daha belirgin hale gelmektedir. Örneğin, bir kuş sahibinin, kuşunun ötüşünü bir yarışmada sergileyerek maddi

⁷⁰⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 56.

⁷⁰⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 60.

⁷⁰⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 68.

⁷⁰⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 62,65.

⁷⁰⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 237,252.

⁷⁰⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 329.

⁷¹⁰ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 72,73.

⁷¹¹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 342,365.

kazanç elde etme umuduyla sestem hoşlanması, açıkça bir çıkar ilişkisi barındırır. Hoşlanma, sesin estetik formundan ziyade getireceği potansiyel faydaya yöneliktir ve bu, yargıyı saf estetik olmaktan çıkararak “İyi” (bir amaca uygunluk) veya “Hoş” kategorilerine yaklaştırır.⁷¹² Aynı şekilde, bir dinleyicinin kuş sesinden huzur bulma veya rahatlama gibi psikolojik faydalar elde etmesi durumu da saf estetik yargıdan ayrılır. Burada da hoşlanma, sesin öznenin durumu üzerindeki etkisine, yani sağladığı faydaya dayanmaktadır ve bu durum, sesin formunun yetilerle özgür oyunundan ziyade, “hoş” olana işaret eder.⁷¹³ Ancak Kant’ın estetik yargıyı çıkardan ve faydadan bu denli keskin bir biçimde ayırması eleştiriye açıktır. Gündelik deneyimde, bir nesnenin hem estetik olarak beğenilmesi hem de ondan fayda sağlanması veya onunla kişisel bir bağ kurulması mümkündür. Eleştirel nokta, çıkar veya faydanın estetik yargının belirlenim zemini mi, yoksa ona eşlik eden veya ondan sonra gelen ikincil bir unsur mu olduğudur. Kuş sesinin formel yapısından kaynaklanan saf bir estetik haz yaşandıktan sonra, bu deneyimin kişiye huzur verdiği fark edilmesi, başlangıçtaki estetik yargının “çıkarsız” niteliğini geriye dönük olarak ortadan kaldırır mı sorusu gündeme gelmektedir. Kant’ın teorisi, yargının mantıksal temelini ayrıştırırmada güçlü bir felsefi çerçeve sunmuş olsa da deneyimin karmaşık ve ardışık yönlerini tam olarak kapsamakta zorlandığı görülmektedir. Bu durum, Kant’ın felsefesinin, özellikle epistemoloji ve metafizik alanlarında, detaylı ve derinlemesine bir analiz sağlarken, aynı zamanda deneyimsel gerçekliğin tamamını kucaklamakta yetersiz kalabileceği şeklinde yorumlanabilir.

Estetik tecrübe, Kant’ın analizinde sadece “Güzel”den alınan saf haz ile sınırlı değildir; “Yüce” (Erhabene) kavramı aracılığıyla “hayret” (Erstaunen) ve “saygı” (Achtung) duygularını içeren farklı bir boyut da ele alınmaktadır.⁷¹⁴ Bir kuş sesinin beklenmedik gücü, karmaşıklığı veya ezici varlığı, imgelem yetisinin onu bütünlüğü içinde kavrama kapasitesini aşabilir. Bu durumda yaşanan zihinsel gerilim ve yetilerin sınırlarına çarpma hissi, güzel’in uyumlu oyunundan farklı olarak bir “hayret” uyandırabilir. İmgelemin bu yetersizliği, usu kendi duyulur üstü idealarını (örneğin doğanın gücü karşısında ahlâkî özgürlük) hissetmeye yönelterek Yüce duygusunu tetikler. Kant’ın güzel ve yüce arasında yaptığı bu analitik ayırım teorik bir netlik sunsa da fenomenolojik gerçeklikte bu iki deneyim türünün sınırlarının ne ölçüde kesin olduğu tartışmalıdır. Bir kuş sesinin melodik güzelliği (haz) ile onun hayret uyandıran gücünün

⁷¹² Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 57,60.

⁷¹³ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 56.

⁷¹⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 101.

(Yüce'ye yaklaşan bir yön) eş zamanlı olarak tecrübe edilebilmesi olasılığı, Kant'ın katı sınıflandırmasının deneyimin bütünlüğünü yakalamadaki potansiyel sınırlılığına işaret etmektedir.

Kant'ın estetik anlayışının önemli bir sonucu ne güzel'den alınan hazzın ne de Yüce karşısında duyulan hayretin, doğrudan bir “hakikat” bilgisine veya bir tür “aydınlanma”ya yol açmamasıdır. Estetik yargı, bilişsel ve pratik yargılardan özerk konumlandırılmıştır. Bu özerklik, estetiği hakikat arayışından ve yaşamın pratik boyutlarından ayırarak, onu saf bir temâşâ alanına yerleştirir. Bu durum, estetik deneyimin yaşamın bütünlüğü içindeki yeri ve anlamı konusunda sorular doğurmaktadır. Eğer estetik tecrübe, varlığın daha derin anlam katmanlarına veya pratik yaşama doğrudan bir katkı sunmuyorsa, onun nihâî değeri nedir sorusu, Kant estetiğine yönelik temel eleştirilerden birini oluşturmaktadır.

Son olarak, “güzel” bulunan bir nesneye karşı geliştirilen “sevgi” (Liebe) ve onu “devamlı dinleme isteği”, Kant'ın çıkarsızlık ilkesi açısından incelendiğinde, saf estetik yargının sınırlarının aşıldığı durumlar olarak değerlendirilir. Bir kuş sesini güzel bulduktan sonra ona karşı sevgi beslemek, kişisel bir bağlılığı ve nesnenin varlığından alınan özel bir tatmini içerir ki bu, Kant'ın kişisel eğilimlere (Neigung) dayalı “Hoş” kategorisine girmektedir.⁷¹⁵ Benzer şekilde, sesi devamlı dinleme isteği, hazzın sürdürülmesi arzusu ifade eder ve sesin varoluşuna yönelik bir çıkar barındırır.⁷¹⁶ Bu durum da deneyimi saf estetik yargıdan uzaklaştırarak “Hoş” olana yaklaştırır. Kant'a göre güzellik, nesnenin kendinde bulunan ve seilmeyi gerektiren nesnel bir özellik değildir; öznedeki yargılama yetilerinin uyumundan doğan öznel bir duygudur. Dolayısıyla, güzel bir sese yönelik sevgi veya onu sürekli dinleme arzusu, estetik yargının kendisi değil, ondan sonra ortaya çıkabilen, ancak yargının saf estetik niteliğini değiştiren, kişisel ilgi ve eğilimlerdir.

Kant'ın estetik teorisinin, felsefe tarihindeki dönüm noktası niteliğine rağmen, bilhassa “güzel” yargısını temellendirdiği ana ilkeler çerçevesinde hem kendi sistematik yapısı içinde gerilimler barındırdığı hem de müteakip yüzyıllarda yoğun felsefi tartışmalara ve eleştirilere maruz kaldığı ifade edilebilir. Kant estetiğinin, yaşanmış tecrübenin karmaşıklığından, faydacı ilgilerden, bilişsel içeriklerden ve derin duygusal bağlardan uzaklaşma eğiliminde olduğu yönündeki mülahazalar, hem Kant metninin Christian Helmut Wenzel gibi dikkatli

⁷¹⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 56.

⁷¹⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 54.

yorumcularınca yapılan analizlerinde ortaya çıkan zorluklarla hem de Stefano Marino ve Pietro Terzi'nin derlediği *Kant's Critique of Aesthetic Judgment in the 20th Century* başlıklı çalışmada yirminci yüzyıl eleştirileriyle desteklenmektedir.⁷¹⁷ Estetik yargının temel ayırt edici vasfı olarak Kant tarafından öne sürülen çıkarırsızlık (interesseloses, Wohlgefallen) ilkesi, bu eleştirilerin odak noktalarından birini teşkil etmektedir.⁷¹⁸ Wenzel'in analizinde detaylandırıldığı üzere, bu ilke, yargıda bulunan öznenin kendi zihin durumuna ilişkin tatbik ettiği öznel bir kriter olarak anlaşılmalıdır; Kant'a göre saf beğeni hazzının, her türlü kişisel arzu, eğilim veya nesnenin varoluşuna yönelik ilgiden bağımsız olması icap etmektedir. Bununla birlikte, Wenzel'in Kant metnine sadık kalarak gerçekleştirdiği analiz, kriterin tatbikindeki güçlükleri de işaret etmektedir: Öznenin kendi mânevî durumunu mutlak bir kesinlikle sorgulayarak tüm gizli ilgilerden arındığını teyit etmesi, fenomenolojik açıdan ne derece olanaklıdır? Wenzel'in, Kant'ın konuya ilişkin argümanlarını⁷¹⁹ incelerken bu içe bakışın ve "farkındalığın" gerekliliğine işaret etmesi, aynı zamanda bunun psikolojik ve mantıksal statüsünün muğlaklığına da dikkat çekmektedir.⁷²⁰ Söz konusu mânevî gerilim ve uygulama zorluğu, Marino ve Terzi'nin derlemesinde yer alan pragmatist⁷²¹ ve Eleştirel Teori⁷²² perspektiflerinden yöneltilen eleştirilere kapı aralamaktadır. Bu eleştirel yaklaşımlar⁷²³ tarafından Kant'ın çıkarırsızlık ideali, insanın çevresiyle bütünleşik, çeşitli ilgilerle örülü ve tarihsel olarak koşullanmış deneyimlerinden kopuk bir soyutlama olarak değerlendirilmektedir. Bir kuş sesinden alınan psikolojik rahatlama veya ona duyulan sevgi gibi durumların Kant tarafından saf estetik yargı alanının dışında bırakılması, tam da bu soyutlamanın pratik sonuçları olarak görülebilir.

⁷¹⁷ Christian Helmut Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems* (Oxford, Malden, Victoria(Australia): Blackwell Publishing, 2005); Stefano Marino - Pietro Terzi (ed.), *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century: A Companion to Its Main Interpretations* (Berlin Boston: De Gruyter, 2021).

⁷¹⁸ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, 19.

⁷¹⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 62.

⁷²⁰ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, 21.

⁷²¹ John Dewey, estetik deneyimi yaşamın bütünsel akışından koparan Kantçı ayrımlara karşı çıkararak, estetiğin pratik fayda ve deneyimle iç içe olduğunu savunmuştur. ; Marino - Terzi, *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century*, 265.

⁷²² Adorno, Kant'ın "çıkarırsızlık" kavramını estetik özneliğin yetersiz bir ifadesi olarak görürken, Horkheimer Kant'ın estetik yargıyı sosyal süreçlerden izole etmesini sorgulamıştır. ; Marino - Terzi, *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century* Theodor W. Adorno s. 115 vd. ; Max Horkheimer s. 133 vd.

⁷²³ Benzer şekilde, estetik yargının katı kavramsal sınırlarını aşmaya çalışan Jacques Derrida ve yetilerin uyumlu/uyumsuz etkileşimini farklı bir perspektiften ele alan Gilles Deleuze gibi düşünürler de Kant'ın estetik anlayışının sınırlarını zorlamışlardır. *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century*, Derrida, s. 207; Deleuze, 195.

Benzer bir eleştirel durumun, estetik yargının kavramlardan bağımsızlığı ve amaçsız amaçlılık ilkeleri bakımından da geçerli olduğu söylenebilir. Wenzel tarafından, Kant'ın “amaçsız amaçlılık” kavramını nasıl “öznel” bir ilke olarak tesis ettiği ve onu, nesnenin kavramsal bilgisine veya pratik amacına dayalı “nesnel amaçlılıktan” ne suretle ayırdığı detaylı biçimde açıklanmaktadır.⁷²⁴ Bu analiz, Kant'ın estetik yargıyı bilişsel içerikten ve pratik işlevden niçin arındırmak istediğinin anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Ancak bu arındırma çabası, Gadamer gibi hermeneutik düşünürlerin eleştirilerine zemin hazırlamaktadır.⁷²⁵ Gadamer açısından anlama edimi, her zaman tarihsel ve kavramsal bir ufuk içerisinde gerçekleşmekte olup, estetik deneyimin bu ufuktan tamamen soyutlanması pek mümkün görünmemektedir. Bir kuş sesinin “güzel” olarak değerlendirilmesi sırasında, o sese dair sahip olunan bilişsel çerçevelerin (kuş türü bilgisi, doğa bilgisi vb.) veya onunla ilgili kültürel anlamların deneyimi zenginleştirebileceği gerçeği, Kant'ın kavramsızlık ilkesinin sınırlarına işaret etmektedir. Wenzel'in, Kant'ın form ve madde ayrımını ele alışı,⁷²⁶ bilhassa renk ve ton gibi duyuşsal niteliklerin statüsüne ilişkin tartışması, Kant'ın estetik formu maddeden ayırmadaki zorluklarını ve bu durumun sonraki eleştiriler için nasıl bir başlangıç noktası teşkil ettiğini göstermektedir.

Kant estetiğinin merkezinde yer alan öznel evrensellik iddiası ve bu iddianın temeli olarak sunulan yetilerin özgür oyunu ile “sensus communis” (ortak duyu) fikri de hem Wenzel'in dikkatli analizlerinde hem de yirminci yüzyıl eleştirilerinde önemli bir tartışma konusudur. Wenzel, Kant'ın “sensus communis”i nasıl kuramsal bilgidен ziyade paylaşılan bir duygu veya hissetme biçimi olarak temellendirdiğini izah etmektedir.⁷²⁷ Ancak bu öznel temelin, evrensellik iddiasını ne ölçüde taşıyabileceği sorusu, Arendt'ten Lyotard'a uzanan geniş bir yelpazedeki pek çok düşünür tarafından sorgulanmıştır.⁷²⁸ Bu düşünürler tarafından Kant'ın

⁷²⁴ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, 54, 66-68.

⁷²⁵ Marino - Terzi, *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century*, 75.

⁷²⁶ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, 61.

⁷²⁷ Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, 81.

⁷²⁸ Yirminci yüzyılda Kant'ın sensus communis ve öznel evrensellik kavramları, çeşitli düşünürler tarafından sıklıkla yeniden ele alınmış ve eleştirilmiştir. Örneğin, Hannah Arendt, Kant'ın estetik yargısını politik bir topluluk fikri için temel olarak sensus communis'i kamusal alana taşımıştır (bkz. Serena Feloj, Marino & Terzi, 2021, s. 159 vd.). Jean-François Lyotard, özellikle sublime tartışması bağlamında, estetik yargının iletişimsel sınırlarını ve evrensellik iddiasının zorluklarını vurgulamıştır s. 229 vd ; Hans-Georg Gadamer ise, hermeneutik projesinde Kant'ın estetik öznelliğini eleştirmiş ve sensus communis'i tarihsel anlama ve gelenek bağlamında yeniden yorumlamıştır s. 75 vd. ; Ayrıca Jacques Derrida'nın Kant okumaları s. 207 vd ve Stanley Cavell'in Kant'ı gündelik dil felsefesiyle ilişkilendirmesi s. 301; gibi farklı yaklaşımlar da Kant'ın evrensellik ve iletişimsel temel iddialarını sorgulayan veya farklı bağlamlara taşıyan perspektifler sunmuştur. Bu yorumcular genellikle Kant'ın

sensus communis'i genellikle daha kamusal, politik veya iletişimsel bir bağlama taşınmaya çalışılmış, Kant'ın transandantal ve büyük ölçüde mânevî olan temeli yetersiz bulunmuştur.

Immanuel Kant'ın estetik yargı teorisinin, kuş sesi gibi gündelik bir fenomen üzerinden dahi olsa incelenmesi, bu teorisinin estetik deneyimi anlamlandırmadaki özgün katkılarını ve kurucu ilkelerini (çıkarsızlık, kavramsızlık, öznel evrensellik) daha açık ortaya koyduğu görülmektedir. Kuş sesinin formel yapısına odaklanan saf beğeni yargısı ile onun pratik faydalarına veya kişisel çağrışımlarına dayalı “hoş” arasındaki ayrım, Kant'ın estetiğe özerk bir alan açma çabasının temelini oluşturmaktadır. Ancak bu ilkelerin Christian Helmut Wenzel'in kavramsal analizleri ışığında ortaya konan mânevî gerilimleri ve Marino ve Terzi'nin derlemesinde belgelendiği üzere yirminci yüzyıl düşünürlerince yöneltilen eleştiriler, Kantçı çerçevenin sınırlarını da açığa vurmaktadır. Teorisinin, estetik deneyimi yaşamın bütünlüğünden, bilişsel içerikten, duygusal derinlikten ve pratik ilgilerden soyutlama eğilimi, onun yaşanmış tecrübenin karmaşıklığını tam olarak kuşatıp kuşatamadığı sorusunu gündeme getirdiği görülmektedir. Özellikle sensus communis gibi kavramların transcendental temellendirilmesindeki zorluklar ve estetik yargının hakikatle ilişkisinin müphemliği, Kant sonrası felsefe için önemli tartışma başlıkları olmaktadır. Kant estetiğinin bu şekilde yaşamdan ve varoluşsal bağlamdan uzak, teorik bağlamda saf bir öznellik ve biçimsellik alanına hapsolme riski taşıdığı yönündeki eleştiriler, estetik tecrübeye farklı bir felsefi perspektiften yaklaşma ihtiyacını doğurmaktadır. Bu noktada, estetik deneyimi tekrar varlığın ve dünyanın içine yerleştirmeyi hedefleyen fenomenolojik bir yaklaşım ve bilhassa Martin Heidegger'in düşüncesi, Kantçı ayrımların ötesine geçerek estetiği yeniden düşünmek için yeni bir ufuk açma potansiyeli taşımaktadır.

5.2. Heidegger, Husserl, Dufrenne : Fenomenolojik Yaklaşım

Estetik tecrübenin felsefi analizinde fenomenolojik gelenek, özne-nesne ilişkisine, deneyimin yapısına ve anlamın kökenine dair köklü sorgulamalar sunar. Bu bölümde, fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'in, onun metodu ontolojik bir zemine taşıyan Martin Heidegger'in ve fenomenolojiyi doğrudan estetik deneyime uygulayan Mikel Dufrenne'in perspektifleri, kuş sesi gibi somut bir fenomen üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Bu üç düşünürü birlikte değerlendirme sebebi, her birinin fenomenolojik yöntem

sunduğu transcendental temeli yetersiz bulmuş veya onu farklı (politik, dilsel, tarihsel) zeminlerde yeniden kurmaya çalışmışlardır. Marino - Terzi, *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century*.

getirdiği özgün katkılarla, estetik tecrübenin farklı katmanlarını – bilinçteki yapısını (Husserl), varlıksal anlamını (Heidegger) ve duyulur-afektif boyutunu (Dufrenne) – aydınlatılmasına olanak tanınmasıdır. Bu sıralı inceleme, fenomenolojinin estetik düşünceye sunduğu zenginliği ve çeşitliliği göstermeyi amaçlamaktadır.

5.2.1. Husserl ve Kuş Sesinin Bilinçteki Görünüşü

Bu analize, fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'in perspektifinden başlanacaktır. Husserlci yaklaşım, felsefi sorgulamanın odağını, kuş sesinin fiziksel kaynağından ziyade, onun bilinçteki görünüşüne, yani saf deneyim alanına çevirmeyi gerektirir. Husserl'in projesi, her türlü metafizik spekülasyondan ve bilimsel ön kabulden arınmış, “şeylerin kendisine” dönerek deneyimin temel yapılarını ortaya çıkarmayı amaçlayan kökensel bir bilim (felsefe) kurmaktır. Bu projenin temel yöntemi ise fenomenolojik epoché (paranteze alma/askıya alma) veya indirgemedir.

Doğal yaşamda ve bilimsel araştırmada benimsenilen doğal tutum (doğal bakış), dünyanın ve içindeki nesnelere insanlardan bağımsız olarak var olduğu kabulüne dayanır.⁷²⁹ Kuş sesi duyulduğunda, doğal tutum içinde, bu sesin dışarıdaki gerçek bir kuştan geldiğini, fiziksel bir nedenselliğe sahip olduğu varsayılır. Buna karşın Husserl'e göre bu tutum, bilginin nasıl mümkün olduğu, bilincin kendi dışındaki bir şeye nasıl yönelebildiği gibi temel epistemolojik sorunları çözmek yerine üzerini örter.⁷³⁰ Bilginin ve deneyimin temellerine inebilmek için, dünyanın ve nesnelere varlığına ilişkin bu doğal inancı metodolojik olarak paranteze almak (epoché) gerekir.⁷³¹ Bu, dünyanın varlığını inkâr etmek değil, onun varlığına ilişkin yargıyı askıya almak, geçici olarak devre dışı bırakmaktır.

Kuş sesi örneğine epoché kavramı uygulandığında, sesin gerçek, hâricî bir kuştan geldiği veya fiziksel ses dalgalarından ibaret olduğu yönündeki kabulleri paranteze alınır. Bu indirgemeye birlikte, dikkat dış dünyadaki nesneden, bilincin kendi saf alanına, yani yaşantının kendisine (cogitatio) döner. Artık önemli olan, sesin ontolojik statüsü değil, onun bilince nasıl verildiği, işitme deneyiminin kendinde nasıl bir yapıya sahip olduğudur. Geriye kalan, sesin saf fenomeni, yani işitilen sesin tınısı, yüksekliği, ritmi, melodik akışı gibi doğrudan deneyimlenen nitelikleridir. Husserl için bu saf yaşantı alanı, yani “kendinde verilmişlik” alanı, her türlü

⁷²⁹ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 45.

⁷³⁰ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 49-51.

⁷³¹ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 66.

kuşkudan uzak, apodiktik kesinliğe sahip başlangıç noktasıdır.⁷³² Fenomenolojik analiz, bu reel içkinlik alanında kalarak,⁷³³ işitme yaşantısının yapılarını, örneğin sesin zaman içindeki akışını (anlılık işitme, hatırlama ve bekleme modları) ve bilinçteki kuruluşunu betimlemeye çalışır. “Benliğin askıya alınması” meselesi, epoché'nin bir yönünü ifade eder; ancak bu, benliğin yok edilmesi değil, dünyanın varlığına ve ben'in dünyadaki ampirik varoluşuna dair doğal kabullerin askıya alınmasıdır. Epoché ile “saf ben”e veya saf bilince ulaşılır, ancak bu, ampirik ben'in ortadan kaldırılması anlamına gelmez.

Peki, Tanrısal veya ilâhi çıkarımlar bağlamında nasıl bakılabilir? Husserl'in fenomenolojik metodu, epoché ilkesi gereği, bu tür aşkın çıkarımları dışarıda bırakır. Epoché, yalnızca dış dünyanın değil, aynı zamanda her türlü metafiziksel veya teolojik varsayımın da paranteze alınmasını içerir. Fenomenoloji, deneyimin yapısını betimlemeyi hedefler, bu yapının aşkın bir kaynağı olup olmadığını sorgulamaz. Kuş sesinin düzeninden veya güzelliğinden hareketle bir Yaratıcı'nın varlığına hükmetmek, fenomenolojik indirgemenin sınırlarını aşmak ve doğal tutumun metafizik kabullerine geri dönmek anlamına gelir. Husserl için felsefenin görevi, deneyimin kendisine odaklanarak, onun temel yapılarını “kesin bilim” titizliğiyle ortaya koymaktır.⁷³⁴ Bu nedenle, kuş sesinin fenomenolojik analizi, sesin bilinçteki görünüşünü ve yapısal özelliklerini betimlemekle sınırlı kalır, aşkın yorumlara kapı aralamaz.

İşte tam bu noktada, İslam düşünce geleneğinden İbnü'l-Heyssem gibi bir figürün yaklaşımı, fenomenolojik epoché'nin potansiyel sınırlarına ve alternatif bir bütüncül bakış açısının imkânına işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Muhammet Fatih Kılıç'ın da tartıştığı gibi,⁷³⁵ İbnü'l-Heyssem (ö.1040), *Kitâbü'l-Menâzır*'da güzelliği büyük ölçüde görme duyusunun parametreleri (ışık, renk, form, oran vb.) üzerinden, yani fenomenolojik bir betimlemeye yakın bir şekilde analiz eder görünse de onun *Semeretü'l-Hikme* gibi eserleri, bu estetik idrakin daha geniş bir hikmet, ahlâk ve hatta metafizik (Tanrı'ya benzeme arayışı) bağlamından kopuk olmadığını ortaya koyar. İbnü'l-Heyssem için estetik algı, sadece 'görme'nin nasıl gerçekleştiği değil, aynı zamanda bu görmenin insanı ahlaken yetkinleştiren ve hakîkate yaklaştıran bir hikmet yolunun parçasıdır.

⁷³² Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 56-57.

⁷³³ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 61.

⁷³⁴ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, 51,52.

⁷³⁵ Muhammet Fatih Kılıç, “İbnü'l-Heyssem'in Güzellik Anlayışı Kitâbü'l Menâzir ve Semeretü'l Hikme'den Hareketle Bir İnceleme”, *Şarkiyat* 10/3 (ts.), 988-997.

Bu durum, fenomenolojik estetiğin epoché ile deneyimi 'askıya alarak' onu kendi saf yapısı içinde anlama çabası ile İbnü'l-Heyssem (ve genel olarak tasavvuf gibi geleneklerin) estetik tecrübeyi varlığın bütünlüğü, etik gaye ve metafizik kaynak ile ayrılmaz bir bağ içinde görme yaklaşımı arasında belirgin bir gerilim oluşturur. İbnü'l-Heyssem örneği, estetik tecrübeyi bağlamından 'koparmanın' veya yargıları 'askıya almanın', tecrübenin ahlâkî ve ontolojik derinliğini kaybetme riski taşıdığını ima eder. Fenomenoloji, deneyimin nasıl yaşandığına odaklanırken, İbnü'l-Heyssem ve tasavvuf geleneği, bu deneyimin neden değerli olduğunu ve nihai olarak nereye işaret ettiğini de sorgular. Dolayısıyla, İbnü'l-Heyssem'in yaklaşımı, fenomenolojik 'askıya alma'nın getirdiği analitik netliğe karşı, estetik tecrübenin yaşama, ahlâkla ve hakîkatle olan kopmaz bağını savunan bütüncül bir estetik anlayışın imkânını hatırlatır.

5.2.2. Heidegger Varlığın Ortaya Çıkışında Kuş Sesi

Heidegger, fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'in hem öğrencisi hem de asistanı olmuş, ilk başyapıtı *Varlık ve Zaman*'ı (1927) hocasına ithaf etmiş ve bu eserde fenomenolojik yöntemi temel aldığını açıkça belirtmiştir. Husserl için fenomenoloji, bilincin yapılarını ve nesnelerin bilince nasıl görüldüğünü (“şeylerin kendilerine gitmek”) betimlemeyi amaçlayan bir yöntemken, Heidegger bu yöntemi radikal bir şekilde yeniden yorumlamıştır. Onun amacı, bilinç yapılarından ziyade, bu yapıların temelinde yatan daha kökensel bir soruyu, yani Varlık'ın anlamı sorusunu açığa çıkarmaktır. Martin Heidegger'in felsefesi, estetik tecrübeye dair geleneksel, özellikle Kantçı yaklaşımların öznelliğe ve biçime odaklanan sınırlarını aşarak, fenomeni Varlık'ın ve Hakîkat'in açığa çıkışı (aletheia) bağlamında ontolojik bir zeminde sorgular. Kuş sesi gibi doğal bir hadiseyi bu perspektiften değerlendirmek, onu estetik bir nesne veya öznel bir yaşantı konusu olarak görmenin ötesine geçerek, Varlık'ın kendisiyle ve Dasein'in dünya-içinde-var olma tarzıyla kurduğu kökensel ilişkiyi açığa çıkarmayı hedefler.

Heidegger, *Metafiziğe Giriş*'te Varlık'ın unutuluşunu eleştirirken, onun ilk Yunan düşüncesindeki anlamına, özellikle Physis (Φύσις) kavramına dikkat çeker. Physis, sadece fiziksel doğa değil, Varlık'ın kendini gizinden (örtüsünden) çıkararak yükselen, açığa çıkan ve hükmeden işleyişidir.⁷³⁶ Bu bağlamda kuş sesi, Physis'in, yani doğanın bu kendiliğinden açığa çıkan gücünün seslenen bir tezâhürü olarak düşünülebilir. O, salt bir akustik olay değil, Varlık'ın

⁷³⁶ Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, 26.

kendini gizlenmemişliğe (aletheia) getirdiği bir hadisedir. Aletheia, Heidegger için Hakikat'in en asli anlamıdır ve var olanın gizlilikten çıkıp kendini göstermesidir.⁷³⁷

Bu ontolojik olayın alımlanışı (duyuşu) ise, *Varlık ve Zaman*'da analiz edilen Dasein'ın varlık yapısı içinde gerçekleşir. Kuş sesini duyan Dasein, dünyadan soyutlanmış bir özne değil, her zaman dünya içinde var olan, belirli bir durum içinde bulunan (Befindlichkeit), anlayan (Verstehen) ve yorumlayan (Auslegung) bir varlıktır.⁷³⁸ İşitilen ses, Dasein'ın varoluşsal durumunu tınılandırabilir (Stimmung), Dünya ile olan ilişkisine yeni bir boyut katabilir. Hatta, kuş sesinin beklenmedik varlığı, Dasein'ı Varlık'ın temel sorusuyla ("Neden Var olan vardır da Hiçlik değil?")⁷³⁹ veya Varlık'ın gizemiyle yüzleştiren ontolojik bir "hayret" anına yol açabilir.

Sanat Eserinin Kökeni'nde Heidegger, sanat eserinin bir "dünya" kurduğunu ve "yeryüzü"nü açığa çıkardığını, bu ikisi arasındaki "kavga" (streit) içinde hakikat'i işe koyduğunu belirtir.⁷⁴⁰ Kuş sesi, insan yapımı bir eser olmasa da, bu ontolojik yapıyla ilişkilendirilebilir. O, ait olduğu doğal çevrenin, yaşamın ritminin "dünya"sını açığa çıkarabilir. Aynı zamanda, doğanın kendini tamamen ele vermeyen, gizemli, kendi içine kapalı ve direnen yönü olarak "Yeryüzü"nü temsil eder.⁷⁴¹ Kuş sesini dinlemek, bu açığa çıkarma (dünya) ve gizlenme (yeryüzü) arasındaki gerilimi, yani Hakikat'in gerçekleştiği ontolojik kavgayı tecrübe etmek anlamına gelebilir.

Geleneksel estetiğin "güzellik" kavramı, bu çerçevede yeniden anlamlandırılır. Kuş sesinin güzelliği, öznel bir hazdan ziyade, Hakikat'in kendini bu ses aracılığıyla gösterdiği, Varlık'ın gizlenmemişlik içinde "parıldadığı" (Scheinen) bir olaydır.⁷⁴² Güzellik, Hakikat'in kendini açığa vurma biçimlerinden biridir ve Varlık'la rûhî bir bağı vardır.

Heidegger'in onto-teoloji eleştirisi,⁷⁴³ kuş sesinden hareketle doğrudan teolojik bir Tanrı çıkarımını engeller. Buna karşın Varlık'ın Physis olarak kendini göstermesi ve Dasein'ın bu olay karşısındaki varoluşsal durumu, daha sonraki metinlerde ima edilen "kutsal" (das Heilige)

⁷³⁷ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, 44-45; Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten (Cağaloğlu-İstanbul: Alfa, 2021), 322.

⁷³⁸ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, 93.

⁷³⁹ Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, 12.

⁷⁴⁰ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, 39-44.

⁷⁴¹ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, 41.

⁷⁴² Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, 50; Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, 79.

⁷⁴³ Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, 30-31.

alanına, yani Varlık'ın gizemli ve insanı aşan boyutuna bir gönderme olarak yorumlanabilir. Kuş sesi, bu bağlamda, Varlık'ın kendisinin sessiz bir çağrısı olabilir.

Heidegger'in hayvanın ontolojik statüsüne (“dünyaca fakirlik”, weltarmut) ilişkin analizleri, kuş sesinin yorumlanmasına bir sınır getirir. Hayvan logos'tan yoksun olduğu için, sesi de bilinçli bir hakikat açığa çıkarma veya dünya kurma eylemi olarak görülemez. Bununla birlikte, ses fenomeninin yeryüzünün ontolojik bir bileşeni olarak değerlendirilmesi mümkündür. Sesin önemi, büyük ölçüde, onu algılayan Dasein'ın (varoluşun) dünya-içinde-varolma biçimi çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu bağlamda, sesin dasein'ın stimmung'unu (ruh hali veya atmosfer) nasıl etkilediği ve varlık ile olan ilişkisini ne şekilde açığa çıkardığı kritik bir önem taşımaktadır. Bu yaklaşım, sesin fenomenolojik ve varoluşsal boyutlarını ön plana çıkararak, onun insan deneyimindeki rolünü daha kapsamlı bir şekilde anlamlandırmaya olanak sağlar.

Netice itibarıyla, Heidegger'in temel eserleri ışığında kuş sesi, estetik bir nesneden veya biyolojik bir sinyalden öte, ontolojik bir fenomendir. Physis'in bir tezâhürü, hakikat'in (aletheia) gerçekleştiği, dünya ve yeryüzü arasındaki gerilimin duyulduğu bir olaydır. Dasein'ı kendi varoluşsal durumuyla (Befindlichkeit) yüzleştirebilir, Varlık'ın parıldaması olarak ontolojik bir güzellik taşıyabilir ve varlık'ın gizemine işaret edebilir. Bu tecrübe, öznel bir yaşantıdan çok, varlık'ın kendisiyle bir karşılaşma potansiyeli sunar.

5.2.3. Dufrenne: Afektif Bağlamda Kuş Sesinin Tecrübesi

Edmund Husserl'in bilincin yapılarına ve Martin Heidegger'in Varlık'ın açığa çıkışına odaklanan analizlerinden sonra, Mikel Dufrenne'in estetik fenomenolojisi, estetik tecrübenin kendine özgü doğasına, özellikle de algılayan özne ile estetik nesne arasındaki yaşanmış ilişkiye eğilir. Dufrenne, estetik nesneyi, kalıcı fiziksel varlığı olan sanat eserinden ayırır; estetik nesne, eserin veya doğal bir fenomenin estetik algı içinde görüldüğü, algıya bağlı varlığıdır.⁷⁴⁴ Kuş sesi, bu açıdan, biyolojik bir olgu olmaktan öte, estetik bir algının nesnesi olarak, kendine özgü duyulur nitelikleriyle belirir. Bu deneyimin temeli, nesnenin duyulur (le sensible) varlığıdır; başka bir deyişle, sesin tınısı, ritmi, melodisi gibi doğrudan işitilen ve hissedilen, bedensel bir yankı uyandıran nitelikleridir.⁷⁴⁵ Estetik algının ilk adımı, Dufrenne'in hazır bulunuşluk

⁷⁴⁴ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 16,218,232.

⁷⁴⁵ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, xxiv, 12, 86, 222-223.

(presence) dediği, öznenin bu duyulur mevcudiyete kendini açtığı, onunla doğrudan, ön-refleksif bir temas kurduğu andır.⁷⁴⁶

Ancak estetik nesne, salt duyulur bir mevcudiyetten ibaret değildir. O, bir anlam ve ifade taşır. Dufrenne, bu anlam katmanını ifade edilen dünya olarak kavramsallaştırır. Bu dünya, nesnenin temsil ettiği (eğer ediyorsa) nesnel dünyadan farklı, kendine özgü bir afektif nitelik veya atmosferdir.⁷⁴⁷ Kuş sesi, belirli bir nesneyi temsil etmese de neşe, hüznün, huzur, doğallık, özgürlük gibi afektif nitelikler taşıyan bir dünya ifade edebilir. Bu dünya, nesnenin derinliğini oluşturur ve estetik deneyimin asıl hedeflerinden biridir. Bu ifade edilen dünyaya ve onun afektif niteliğine ulaşmanın yolu ise duygudur (sentiment).⁷⁴⁸ Duygu, Dufrenne için, basit bir psikolojik tepkiden öte, nesnenin ifade ettiği afektif anlamı kavrayan özel bir bilişsel yetidir; nesnenin “ruhunu” okuma biçimidir. Bu duygu temelli kavrayış, öznde zaten var olan afektif a priori kategoriler sayesinde mümkündür. Öznenin potansiyel olarak sahip olduğu neşe, trajedi, sükûnet gibi kategoriler, kuş sesinin sunduğu afektif niteliklerle karşılaşınca harekete geçer ve o niteliğin tanınmasını, hissedilmesini sağlar. Dufrenne, bu a priori'nin iki yönlü olduğunu belirtir: Hem nesnenin dünyasını kuran kozmolojik bir temeldir (dünyanın neşeli, trajik vb. olabilmesi) hem de öznenin varoluşsal yapısına ait varoluşsal (existential) bir boyuttur (öznenin neşeyi, trajediyi vb. hissetme kapasitesi)⁷⁴⁹). Kuş sesindeki doğallık veya canlılık hissi, ancak kişinin kendi varoluşunda, bu niteliklere karşılık gelen a priori yapılar sayesinde kavranabilir. Bu, estetik yargının temelini oluşturan, dolaysız ve ön-kavramsal bir bilgidir.⁷⁵⁰

Peki, kuş sesinin bu estetik deneyimi, kişiyi Tanrısal veya ilâhi bir boyuta ulaştırabilir mi? Dufrenne'in *The Phenomenology of Aesthetic Experience* eserindeki analizi, bu tür bir çıkarıma doğrudan yol açmaz. Onun estetik teorisi, büyük ölçüde içkinlik alanında kalır; yani, algılayan özne ile algılanan estetik nesne arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin ortaya çıkardığı duyulur ve afektif dünyaya odaklanır. Kuş sesinin ifade ettiği dünya (örneğin doğanın canlılığı, yaşamın neşesi) ve bu dünyanın kavranmasını sağlayan afektif a priori kategoriler, Dufrenne için, bu dünyaya ve insan varoluşuna içkindir. Deneyimlenen derinlik, estetik nesnenin ve hissedilen öznenin derinliğidir.

⁷⁴⁶ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 335-344.

⁷⁴⁷ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 176-190.

⁷⁴⁸ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 398-415,437.

⁷⁴⁹ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 446-456.

⁷⁵⁰ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 463-474.

Dufrenne, estetik nesnenin bir “quasi-özne”⁷⁵¹ gibi kendi dünyasını kurduğunu ve bir “hakikat” taşıdığını⁷⁵² belirtmekle birlikte, bu hakikatin veya dünyanın aşkın, Tanrısal bir kaynağa işaret ettiğini doğrudan iddia etmez. Estetik deneyim, dünyayı anlamının ve hissetmenin özel bir yoludur, ancak bu yolun zorunlu olarak teolojik bir açılımı yoktur. Kuş sesinin uyandırdığı huşû, hayranlık veya doğayla bütünleşme hissi, bireysel yorumda dini veya Tanrısal bir anlam kazanabilir; ancak Dufrenne'in fenomenolojik betimlemesi, bu tür yorumları zorunlu kılmaz veya doğrudan desteklemez. Onun analizi, estetik nesnenin kendi içindeki anlamı ve öznenin bu anlama yönelik afektif kavrayışı üzerinde yoğunlaşır. Aşkınlığa bir kapı aralanırsa, bu daha çok Varlık'ın kendisine (Heideggerci anlamda) veya dünyanın afektif derinliğine doğrudur, spesifik olarak teolojik bir Tanrı kavramına değil. Dolayısıyla, Dufrenne fenomenolojisi çerçevesinde, kuş sesinin estetik tecrübesinin Tanrı'ya ulaşma imkânı sunduğunu söylemek, onun analizinin sınırlarını aşan bir yorum olacaktır.

Fenomenolojik Yaklaşım Genel Bakış ⁷⁵³			
Kategori	Edmund Husserl	Martin Heidegger	Mikel Dufrenne
Temel Odak Noktası	Bilinç ediminin yapısı: Sesin bilince <i>nasıl</i> görüldüğü, algılandığı, hatırlandığı veya hayal edildiği.	Varlık'ın ve Hakikat'in (<i>Aletheia</i>) açığa çıkışı: Sesin ontolojik anlamı, Varlık'la olan ilişkisi.	Estetik deneyimin kendisi: Estetik nesnenin (sesin) algılanışı, duyulur nitelikleri ve ifade ettiği afektif dünya.
Metodoloji	Fenomenolojik indirgeme (<i>epoché</i>), bilincin betimlenmesi, yönelimsellik analizi.	Temel Ontoloji, Hermeneutik Fenomenoloji, Dasein analizi, Varlık sorusu.	Estetik algının fenomenolojisi, estetik nesne analizi, duygu ve afektif a priori'nin rolü.
Önemli Kavramlar	<i>Epoché</i> , Yönelimsellik, Bilinç, Algı, Fantazi, Hafıza, Zaman Bilinci, <i>Noesis-Noema</i> .	Varlık, Hakikat (<i>Aletheia</i>), <i>Dasein</i> , Dünya-içinde-varlık, <i>Physis</i> , Dünya/Yeryüzü, <i>Stimmung</i> (Tınılanmışlık).	Estetik Nesne, Duyulur (<i>le sensible</i>), Hazır Bulunuşluk (<i>presence</i>), İfade Edilen Dünya, Duygu (<i>sentiment</i>), Afektif A Priori.
Öznenin (Dinleyicinin) Rolü	Transzendental Ego (indirgeme sonrası), bilinç edimini gerçekleştiren kutup.	<i>Dasein</i> (Orada-varolan), Varlık'a tınılanmış, Dünya-içinde-varolan, Varlık tarafından çağrılan.	Algılayan özne, estetik nesneyle diyalog halinde olan, duygusu aracılığıyla nesnenin dünyasını kavrayan, afektif a priori'ye sahip tanık.
Nesnenin (Kuş Sesinin) Statüsü	Bilincin yöneldiği fenomen, bilinç yaşantısının korelatı (<i>noema</i>). (Dışsal gerçekliği paranteze alınır).	Varlık'ın açığa çıktığı bir <i>olay</i> , <i>Physis</i> 'in bir tezâhürü, Dünya ve Yeryüzü arasındaki “kavganın” yaşandığı bir hadise.	Estetik nesne (sanat eseri veya doğal olgudan farklı), duyulur nitelikler ve ifade edilen bir dünya taşıyan algısal bir varlık.

⁷⁵¹ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 146,190,227.

⁷⁵² Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 501 vd.

⁷⁵³ Bölüm içerisindeki fenomenolojik yaklaşımları özetleme amacıyla hazırlanmıştır.

Deneyimin Anlamı/Sonucu	Sesin bilinçte nasıl kurulduğunun ve deneyimin yapısal özelliklerinin anlaşılması.	Varlık'la veya Hakikat'le potansiyel bir karşılaşma, ontolojik bir tınlanmışlık (<i>Stimmung</i>) veya hayret.	Estetik nesnenin ifade ettiği afektif dünya ile duygu aracılığıyla kurulan komünyon, nesnenin estetik hakikatinin kavranması.
Aşkın/Tanrısal Referans İmkânı	Metodolojik olarak <i>epoché</i> ile dışlanır. Odak, bilinç içkin yapıdır.	Doğrudan teolojik değil, ancak Varlık'ın gizemi ve “kutsal” (<i>das Heilige</i>) boyutu üzerinden aşkınlığa kapı aralar.	Odak, estetik deneyimin içkin yapısındadır. Doğrudan teolojik çıkarımlara yol açmaz, ancak nesnenin ifade ettiği dünya derinlik taşıyabilir.

5.3. Kuş Sesi Tecrübesine Bilimsel Yaklaşımlar: Psikoloji, Nörobiyoloji ve Sınırları

Estetik tecrübenin felsefi düzlemdeki (Kant, Heidegger) ve fenomenolojik veçhedeki (Husserl, Dufrenne) analizleri, deneyimin öznel yapısını, ontolojik bağlamını ve algısal derinliğini ortaya koymuştur. Bu teorik çerçeveler, estetik bilincin ve nesnenin karmaşık ilişkisine dair temel kavrayışlar sunarken, estetik tecrübenin insan üzerindeki somut, ölçülebilir etkilerini ve altında yatan mekanizmaları anlamak için psikoloji, nörobiyoloji gibi alanlar ampirik bilimlerin yöntemlerine başvurmaktadır. Daha önceki “Estetik Tecrübeye Psikolojik Yaklaşım” bölümünde genel hatlarıyla çizilen bu bilimsel alan, kuş sesi gibi spesifik bir doğal fenomen özelinde yapılan güncel ve yüksek atıf alan çalışmalarla daha da netlik kazanmaktadır. Bu çalışmalar, psikoloji, ekoloji ve nörobiyoloji gibi farklı disiplinlerden beslenerek, kuş sesinin insan algısı ve duygu durumu üzerindeki etkilerini estetik bağlamda çeşitli yöntemlerle araştırmaktadır.

Bu araştırmalar, kuş sesinin insan psikolojisi üzerinde belirgin ve genellikle olumlu etkileri olduğunu ampirik olarak ortaya koymaktadır. Özellikle psikolojik restorasyon (dikkat yenilenmesi) ve stres azaltma bağlamında kuş sesinin potansiyeli dikkat çekicidir. Ratcliffe ve arkadaşlarının kapsamlı çalışması,⁷⁵⁴ kuş seslerinin – özellikle melodik ötüşlerin – algılanan iyileşme ve rahatlama hissiyle güçlü bir şekilde ilişkili olduğunu göstermiştir. Bu etki, salt sesin fiziksel özelliklerinden ziyade, dinleyicinin duygusal ve bilişsel değerlendirmeleriyle (örneğin, doğa, huzur, geçmişteki olumlu anılar gibi çağrışımlar) şekillenmektedir. Bu durum, estetik deneyimin öznel boyutunun ve bireysel farklılıkların önemini bir kez daha teyit eder niteliktedir ve Jacobsen’in estetik süreç modelindeki “kişi” ve “durum” faktörlerinin geçerliliğini destekler.

⁷⁵⁴ Eleanor Ratcliffe vd., “Bird Sounds and Their Contributions to Perceived Attention Restoration and Stress Recovery”, *Journal of Environmental Psychology* 36 (Aralık 2013), 221-228.

Kentsel çevrelerde yapılan çalışmalar ise kuş sesinin estetik takdir üzerindeki etkisini göstermektedir. Hedblom ve arkadaşları,⁷⁵⁵ akustik ortamdaki kuş sesi çeşitliliğinin artmasının, kentsel peyzajların insanlar tarafından daha olumlu değerlendirilmesine yol açtığını deneysel olarak kanıtlamıştır. Bu bulgu, biyoçeşitliliğin korunmasının sadece ekolojik değil, aynı zamanda insan refahı ve estetik deneyimi açısından da doğrudan faydalar sağlayabileceğine işaret etmektedir. Tempo gibi spesifik akustik özelliklerin estetik tercihler üzerindeki etkisi de incelenmiştir. Roeske ve arkadaşları,⁷⁵⁶ kuş sesi temposuna yönelik evrensel bir estetik tercihin olmadığını, ancak dinleyicilerin belirli bir sesin orijinal temposuna maruz kaldıklarında öğrenilmiş, uyarana özgü bir tercih geliştirdiklerini bulmuştur. Bu, estetik yargının katı kurallara bağlı olmadığını, deneyim ve bellekle şekillenen esnek bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Kuş sesi ve insan müziği arasındaki ilişkiyi sorgulayan müzik analogisi, bu alandaki önemli bir araştırma yönelimini oluşturur. Rothenberg ve arkadaşları,⁷⁵⁷ kuş seslerindeki ritim, perde ve dinamik geçişler gibi yapısal özelliklerin, insan müziğinde ifade ve duygu uyandırmak için kullanılan prensiplere benzerliğini vurgulayarak, kuş sesinin potansiyel “müzikalitesini” ve duygusal etkisini teorik olarak temellendirmiştir. Bu analoginin nörobiyolojik temelleri ise Earp ve Maney⁷⁵⁸ tarafından araştırılmıştır. Çalışmaları, belirli koşullar altında (alıcı dışı kuşlarda) kuş sesinin, insanlarda müzik dinlerken aktive olan beyindeki ödül yollarını harekete geçirdiğini ortaya koymuştur. Bu nöroestetik bulgu, kuş sesi algısının ve potansiyel estetik hazzın derin biyolojik ve evrimsel bağlantıları olabileceğini düşündürmektedir.

Bu bilimsel çalışmalar, kuş sesi tecrübesinin psikolojik ve nörobiyolojik temellerine ampirik ışık tutmakta, onun restoratif etkilerini, estetik takdiri etkileyen faktörleri ve hatta beyindeki ödül mekanizmalarıyla olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Ancak bu ampirik tespitlerin ve istatistiksel verilerin ötesine geçildiğinde, estetik tecrübenin kalbinde yatan bazı temel sorular yanıtsız kalmaktadır. Bu çalışmalar, kuş sesinin nasıl rahatlattığını veya beyin hangi bölgelerini harekete geçirdiğini gösterebilir; fakat bu seslerin neden insanda böylesine

⁷⁵⁵ Marcus Hedblom vd., “Bird Song Diversity Influences Young People’s Appreciation of Urban Landscapes”, *Urban Forestry & Urban Greening* 13/3 (2014), 469-474.

⁷⁵⁶ Tina C. Roeske vd., “Categorical Rhythms Are Shared between Songbirds and Humans”, *Current Biology* 30/18 (Eylül 2020), 3544-3555.e6.

⁷⁵⁷ David Rothenberg vd., “Investigation of Musicality in Birdsong”, *Hearing Research* 308 (Şubat 2014), 71-83.

⁷⁵⁸ Sarah E. Earp - Donna L. Maney, “Birdsong: Is It Music to Their Ears?”, *Frontiers in Evolutionary Neuroscience* 4 (2012).

derin ve sıklıkla evrensel denebilecek bir duygusal titreşim yarattığı sorusu, ampirik yöntemin sınırlarını zorlamaktadır.

Özellikle, neden spesifik olarak kuş seslerinin – binlerce farklı türün kendine özgü melodileri ve ritimleriyle – coğrafyaları, kültürleri ve hatta tarihsel dönemleri aşarak insanlığın ortak estetik duyarlılığında böylesine tutarlı bir yer edindiği meselesi, salt evrimsel açıklamalarla veya öğrenilmiş çağrışımlarla tam olarak izah edilmediği görülmektedir. Elbette, evrimsel psikoloji, bu seslerin güvenli, kaynak açısından zengin veya tehditten uzak bir çevrenin sinyali olarak algılanabileceğini öne sürebilir. Ancak bu yaklaşım, deneyimlenen estetik hazzın, huşûnun veya melankolinin niteliğini ve farklı kuş seslerinin neden farklı estetik/duygusal tepkiler uyandırdığının çeşitliliğini tam olarak açıklamakta yetersiz kalabilir. Bu seslerin sadece “ faydalı” veya “tehditsiz” olmanın ötesinde, “güzel”, “dokunaklı” veya “huzur verici” olarak algılanmasının kökeni nedir? Bu, tüm insanlık için geçerli gibi görülen ortak estetik paydanın kaynağı nerededir?

Bu bağlamda, ampirik bilimin sunduğu veriler, bir başlangıç noktası olsa da tecrübenin kendinde taşıdığı anlam derinliğini ve varoluşsal boyutunu tam olarak kuşatamaz. Edebiyatta, sanatta ve gündelik hayatta kuş sesine yüklenen derin anlamlar, onun sadece biyolojik bir sinyal veya öğrenilmiş bir tepki olmanın ötesinde, insan ruhuyla daha kökensel bir bağ kurduğuna işaret eder. Bu bağın mahiyetini, yani estetik deneyimin neden belirli doğal fenomenlerde böylesine güçlü bir şekilde tezâhür ettiğini ve bunun varoluşsal anlamını keşfetmek, insanı kaçınılmaz olarak felsefi ve metafiziksel sorgulamalara yönlendirir.

Bilimsel tespitlerin sınırlarına ulaşıldığı bu noktada, estetik deneyimin daha derin, hatta aşkın boyutlarını anlamak için farklı düşünsel çerçevelere olan ihtiyaç belirginleşir. Bu arayış, bir dizi temel felsefi soruyu gündeme getirir. Örneğin, neden kuş sesi gibi belirli doğal sesler evrensel bir estetik çekicilik taşırken, diğerleri aynı etkiyi yaratmaz? Bu seçiciliğin temelinde varoluşsal veya ontolojik bir ilke yatıyor olabilir mi? Benzer şekilde, nörobiyolojik bir tepki, estetik hazzın kendisi midir, yoksa bu hazzın kendine özgü, indirgenemez bir niteliği mi vardır? Kuş sesinin zihinde uyandırdığı huzur ve doğa gibi çağrışımlar, sadece kişisel bellek izleri midir, yoksa kolektif bir anlam katmanına mı işaret eder? Bu tecrübe sırasında hissedilen 'doğayla bütünleşme' hissi, benliğin sınırlarının aşıldığı aşkın bir deneyim olarak yorumlanabilir mi? Daha da temelde, kuşun ötüşü sadece biyolojik bir sinyal midir, yoksa Varlık'ın kendini ifade etme biçimlerinden biri midir? Bu ve benzeri sorular, aklî ve ampirik yöntemlerin sınırlarını zorlamakta ve estetik tecrübenin, materyalist bir dünya görüşüyle tam olarak açıklanamayan bir derinliğe sahip olduğunu göstermektedir. İşte bu noktada, aklî

imkânların yetersiz kaldığı bu varoluşsal sorulara cevap barındırma potansiyeli taşıyan dinî ve özellikle de tasavvufî açıklamalara başvurmak, metodolojik bir tercih olarak değerlendirilebilir.

5.4. Kuş Sesi Tecrübesinin Aşkın Boyutları: Dini ve Tasavvufî Perspektif

Estetik tecrübenin felsefi düzlemdeki incelenmesi, Kant'ın yargı yetisi analizinden Husserl'in bilinç yapılarına ve Heidegger'in Varlık'la temas kurma biçimlerine kadar, deneyimin yapısal ve ontolojik temellerine dair önemli kavrayışlar sunmuştur. Benzer şekilde, psikoloji ve nörobiyoloji gibi ampirik bilimler, kuş sesinin insan üzerindeki ölçülebilir etkilerini – psikolojik restorasyon sağlama, estetik takdiri şekillendirme, beyindeki ödül mekanizmalarını harekete geçirme gibi – somut verilerle ortaya koymuştur. Ancak gerek felsefi soyutlamaların deneyimin yaşanmışlığından kopma riski, gerekse ampirik bilimin metodolojik olarak ölçülebilir ve betimlenebilir olana odaklanma zorunluluğu, estetik tecrübenin, özellikle de kuş sesi gibi her an hayatta olabilecek, doğanın içinden gelen bir fenomene yüklenen derin ve çoğu zaman aşkın anlam katmanlarını tam olarak kuşatmakta yetersiz kalabilmektedir. Bu yaklaşımlar, estetik hazzın nasıl oluştuğunu veya hangi etkileri yarattığını açıklayabilirken, bu seslerin neden insanlık için çağları ve kültürleri aşan böylesine özel bir anlam taşıdığı, neden basit bir biyolojik sinyal veya öğrenilmiş bir çağrışımın ötesinde, ruhsal bir titreşim yarattığı sorusuna tam bir yanıt verememektedir.

Mezopotamya'da MÖ 3200'lere tarihlenen kayıtlardan⁷⁵⁹ antik Roma'daki augury pratiklerine⁷⁶⁰ kadar uzanan geniş bir zaman diliminde ve farklı coğrafyalarda, kuş seslerinin sıklıkla ilâhi olanla kurulan bir iletişim aracı, tanrısal iradenin veya kehanetin taşıyıcısı olarak algılandığı görülmektedir. İbrahimi geleneklerde de kuşların ve seslerinin özel bir yer bulması, örneğin Kur'an'da kuşların Allah'ı tesbih ettiğinin⁷⁶¹ veya Hz. Süleyman'a kuş dilinin öğretildiğinin⁷⁶² belirtilmesi, bu algının tek tanrılı dinleri de içeren kapsamına işaret etmektedir. Bu tarihsel süreklilik ve kültürel yaygınlık, kuş sesinin insan bilincinde sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda potansiyel olarak aşkın, kutsal veya ilahî olanla bir temas noktası olarak da deneyimlenebileceğine dair güçlü bir ipucu sunar. Bilimsel ve felsefi analizlerin sınırlarında

⁷⁵⁹ Kenneth Zysk, “Mesopotamian and Indian Bird Omens”, *Studia Orientalia Electronica*, (04 Aralık 2022), 11-25.

⁷⁶⁰ “Augury | Ancient Rome, Prophecy, Omens | Britannica”, *Encyclopedia Britannica* (24 Şubat 2025).

⁷⁶¹ en-Nûr 24/41.

⁷⁶² en-Neml 27/16.

beliren bu potansiyel anlam katmanını anlamak için, kuş sesine yüklenen mânevî yaklaşımların, özellikle de estetik tecrübenin İslam tasavvufundaki yerinin incelenmesi gerekir.

İslam düşünce geleneği içinde gelişen tasavvuf, estetik tecrübenin bu mânevî ve yaşantısal boyutunu anlamak için özgün, bir perspektif sunar. Tasavvuf, bilgiye ulaşmada sadece aklî çıkarımlara veya duyuşsal verilere değil, aynı zamanda kalbî tecrübeye (zevk, hâl, vecd) ve doğrudan keşf ve ilhama değer veren bir yaklaşımdır. Bu çerçevede doğa ve onun içindeki sesler, özellikle de kuş sesleri, sadece fiziksel veya biyolojik fenomenler olarak değil, aynı zamanda ilâhi hakîkatin işaretleri, Allah'ın birliğini ve sanatını yansıtan tecelliler olarak da algılanabilir. Bu bağlamda, kuş sesleri de dahil olmak üzere, kâinattaki her ses ve hareket, potansiyel olarak ilâhi hakîkatlere işaret eden birer âyet mesabesindedir. Sûfinin bu seslere yönelik tecrübesi, onun mânevî makamına, içinde bulunduğu hâle ve meşrebine göre farklılıklar arz eder; basit bir estetik hazdan derin bir vecd haline, ilâhi bir işaretten potansiyel bir imtihana kadar geniş bir yelpazede tezâhür edebilir.

En temel düzeyde, kuş sesi, diğer tüm yaratılmışlar gibi, Allah'ın birliğini ve kudretini zikreden, O'nu tesbih eden bir varlık olarak algılanır. Zünnûn el-Mısıri'nin ifade ettiği gibi, su şırıltısından kuş ötüşüne, rüzgâr sesinden gök gürültüsüne kadar her ses, dikkatli bir kulak için Allah'ın vahdaniyetine, ilmine ve adaletine şahadet etmektedir.⁷⁶³ Bu, eşyayı “Allah için, Allah'tan, Allah ile ve Allah'a dönecek” olarak gören temel bir tevhidî bakıştır. Benzer şekilde, Şihâbüddîn Sühreverdî, bir kuş sesini işiten kişinin, bu sestten aldığı hazla birlikte, Allah'ın kudretini, kuşun yaratılışındaki incelikleri ve sesin mekanizmasını tefekkür ederek tesbih ve takdise yönelebileceğini belirtir.⁷⁶⁴ İmam Gazâlî'nin de işaret ettiği gibi, bülbül sesi gibi estetik açıdan hoş sesler, nefsin hoşlanmasının ötesinde, kalbi ve aklı Yaratan'ın sanatını düşünmeye sevk edebilir.⁷⁶⁵ Bu noktada kuş sesi, bir tefekkür vesilesi, Allah'ın yaratışındaki sanatı ve kudreti hatırlatan bir işaret işlevi görür.

Ancak sûfi tecrübesi, bu tefekkür düzeyinde kalmayıp daha derin ve coşkun hallere dönüşebilmektedir. Kuş sesi, bazı sâlikler için sadece bir işaret değil, aynı zamanda vecd halini tetikleyen bir unsur olabilir. Abdülkadir Geylânî Hazretleri'nin meclisinde yaşanan olay, bu duruma çarpıcı bir örnektir: Geylânî'nin hitabetiyle yoğunlaşan mânevî bir atmosferin oluştuğu

⁷⁶³ Ebû Nuaym Ahmed b. Abdillâh b. İshâk el-İsbehânî, *Hilyetu'l-Evliyâ ve-Tabakâtu'l-Asfiyâ*, çev. Hüseyin Yıldız vd. (İstanbul: Ocak Yayıncılık / Ocak Yayıncılık, 2015), 7/456.

⁷⁶⁴ Şihâbüddîn Sühreverdî, *Avârîfü'l-Meârîf (Gerçek Tasavvuf)*, çev. Dilaver Selvi (İstanbul: Semerkand Yayıncılık, 2010), 222.

⁷⁶⁵ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 4/290.

mecliste, aniden ortaya çıkan bir serçe kuşunun hazretin başına konup inlemesi, sohbet meclisinde daha yoğun bir coşkuya yol açmıştır.⁷⁶⁶ Burada kuşun sesi veya varlığı mevcut olan rûhî vecd ve istiğrak halinin artmasına vesile olmuş, ilâhi bir teyit veya işaret gibi algılanarak kolektif bir etkiye sebep olmuştur.

Fakat tasavvuf tarihinde, özellikle hâricî bir sesin (kuş sesi gibi) tetiklediği vecd halleri ve bu hallerde sergilenen tavırlar, farklı yaklaşımlara konu olmuştur. Bu tartışma, temelde sekr ve sahv meşrepleri arasındaki ayırmda belirginleşmektedir. Her iki tutum da birbirlerini dışlamasalar bile böyle bir estetik tecrübeye ilişkin farklı tutum sergilemektedirler. Ebû Hamza Bağdâdî olayı, bu ayrımı ve gerilimi anlamak açısından kritiktir. Ebû Hamza'nın rüzgâr hışırtısı, su şırıltısı veya kuş cıvıltısı gibi sesler duyduğunda “Lebbeyk” diyerek bağırması, Hâris el-Muhâsibî gibi sahv ehli bir üstat tarafından tepkiyle karşılanmıştır.⁷⁶⁷ Muhâsibî'nin endişesi, Ebû Hamza'nın bu tavrının, Allah'ın yaratılmış varlıklara hulûl ettiğini savunan Hulûlî akımların fiillerine benzemesi ve bu tür bir anlayışın tevhid akidesini zedeleme riskidir. Muhâsibî'ye göre, gerçek bir sûfî, Hakk'ın kelamı dışındaki seslerle (yaratılmışların sesiyle) yetinmemeli, dikkatini ve ünsiyetini doğrudan Allah'a yöneltmelidir. Bir kuşun tabiatı gereği ötmesi, Hakk'ın doğrudan bir hitabı değildir; bu sesi Hakk'tan geliyormuş gibi dinlemek, aradaki vasıtayı (kuşu) göz ardı etmek veya Hak ile mahlûku bir tutmak gibi tehlikeler barındırır. Hücvîrî'nin aktardığına göre, Ebû Hamza da bu eleştiriye kabul ederek fiilinin Hulûlîlerin davranışına benzediğini itiraf etmiş ve tövbe etmiştir.⁷⁶⁸ Bu olay, sahv meşrebinin, vecd halindeki taşkınlıklara karşı temkinli duruşunu ve tevhidin korunmasına verdiği önemi gösterir.

Buna karşılık, Aynı olay Serrâc'ın eserinde biraz daha farklı geçer, Serrac Ebû Hamza'nın durumunu daha farklı bir açıdan yorumlar. Ona göre, Ebû Hamza'nın “Lebbeyk” demesi, Hulûlî bir inançtan değil, kalbinin sürekli Allah ile birlikte olma (cem') halinden ve O'nun zikriyle meşguliyetinden kaynaklanmaktadır. Bu makamdaki kişi, her sesi sanki Allah'tan duyuyormuş gibi algılar, çünkü onun için varlıkta Allah'tan başka fâil yoktur ve her şey O'nun bir tecellîsidir. Bu, varlığı “Allah için, Allah'tan, Allah ile ve Allah'a dönecek” olarak gören

⁷⁶⁶ Abdülkâdir-i Geylânî, *el-Fethu'r-rabbânî ve'l-feyzü'r-rahmânî: İlahi Armağan*, çev. Abdülkadir Akçiçek (İstanbul: Bedir Yayınevi, ts.), 474.

⁷⁶⁷ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 245,246.

⁷⁶⁸ Hücvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 246.

derin bir tevhid idrakidir.⁷⁶⁹ Bu perspektiften bakıldığında, Ebû Hamza'nın tepkisi bir sapma değil, yüksek bir rûhî halin tezâhürüdür.

Kuş sesiyle ilgili daha derin bir tecrübe boyutu, Necmeddîn-i Kübrâ'nın kendi hayatından aktardığı örnekte görülür. Necmeddîn-i Kübrâ, seyr ü sülûkünün ileri bir aşamasında, Allah ile üns ve bast halinin bir neticesi olarak, kendisinden kuş seslerinin çıktığı bir hale ulaştığını ifade eder.⁷⁷⁰ Burada artık hâricî bir kuş sesi tetikleyici değildir; aksine, sâlikin mânevî hali, dışarıya kuş sesleri şeklinde tezâhür etmektedir. Bu, duygunun veya halin adeta bedenselleştiği, mânevî bir doğuşun tabii bir ifadesi olarak kuş seslerinin ortaya çıktığı, derin bir istiğrak halidir. Necmeddîn-i Kübrâ'nın, bu hali ilk başta yadırgaması ve hatta bir dervişin benzer durumunu inkâr etmesi, ancak kendi tecrübesiyle o makamı anlayabilmesi, bu tür hallerin ancak yaşanarak bilinebileceğini göstermektedir

Tasavvufî tecrübeye, kuş sesleriyle kurulan bu derin bağın farklı muhtemel değerlendirmeleri de olabilmektedir. Bu duyuşun muhtemel zararlarına karşı da uyarıda bulunur. Ebû Nuaym'ın aktardığı İsrailoğulları'ndan bir âbidin hikâyesi bu açıdan manidardır. Dört yüz yıl boyunca adada Allah'a ibadet eden bu kişinin, bir ağaçtaki kuş yuvasına ilgi gösterip namazgâhını oraya alması üzerine, “Benden başkasıyla mı ünsiyet kuruyorsun?” şeklinde ilâhi bir hitaba maruz kalması,⁷⁷¹ yaratılmış olanla kurulan ünsiyetin, ne kadar masum görünürse görünsün, Allah ile olan mutlak ve münhasır ilişkiye muhtemel bir perdelenmeyi göstermektedir. Sûfinin kalbi yalnızca Allah'a yönelik olmalı, O'nunla olan bağını gölgeleyecek hiçbir şeye (bir kuş sesinin güzelliği veya bir kuş yuvasının huzuru dahil) iltifat etmemelidir. Bu, tasavvuftaki tecrîd ilkesine ilişkin başka benzer bir örnek, William Chittick'in aktardığı, vecd halindeki birinin kuş sesine dönüp bakması üzerine “Allah'ın ahdini çözdün, başkasına yakınlaştın!” uyarısını alması,⁷⁷² mânevî sarhoşluk (sekr) anında bile kişinin Hakk'ta olması gerektiğine işaret eder. Netice itibarıyla, tasavvuf geleneğinde kuş sesi, basit bir doğa sesinden çok daha fazlasıdır. O, ilâhi vahdaniyetin bir şahidi, tefekkür için bir vesile, vecd halini tetikleyen bir kıvılcım, sâlikin mânevî halinin bir yansıması ve aynı zamanda potansiyel bir imtihan ve hakiki güzelden perdelenen bir unsur olabilir. Kuş sesine verilen anlam ve gösterilen tepki, sûfinin mânevî yolculuğundaki konumu, içinde bulunduğu hal ve meşrebine göre derin

⁷⁶⁹ Serrâc, *el-Lüma'*, 473.

⁷⁷⁰ kübrâNecmeddîn-i Kübrâ, *Tasavvufî Hayat*, 157.

⁷⁷¹ b. Abdillâh b. İshâk el-İsbehânî, *Hilyetu'l-Evliyâ ve-Tabakâtu'l-Asfiyâ*, 7/586.

⁷⁷² William C. Chittick, *İlahi Aşk: Erken Dönem Farsça Tasavvuf Metinlerinde Allah ve İnsan*, ed. M. Nedim Tan, çev. Ömer Saruhanlıoğlu - Kadir Filiz (İstanbul: Nefes Yayıncılık, 2018), 471.

farklılıklar gösterdiği görülmektedir ki bu da tasavvufî tecrübenin zenginliğini ortaya koymaktadır.

Kuş sesine ilişkin tasavvufî bağlamda Yûnus Emre özelinde *Dîvân*'ındaki bir şiir ile devam edilebilir.

Dün gider gündüz gelür gör niçesi uz gelür
Emr-i Hakk'un ser-be-ser cihâna düp-düz gelür
Karanulık sürülür 'âlem münevver olur
Karanulık yirine nûrıla gündüz gelür
'İbrete kalmaz mısın ya hod anlamaz mısın
Dinle kuşlar ünini niçe dürlü sâz gelür
Kuş hod yumurtaydı yuva hod perdeyidi
Ûn hod kudret ünidür bilmeyene kaz gelür
Dinle sözüm ma'nîsin anlayayum dirisen
'Ârifün kulagina kudret üni tîz gelür
Bir bakgıl saga sola tagılma degme yola
Kudret bâğından sana gör niçe âvâz gelür
Söz issi sözün alur sûret toprakda kalur
Her kim bu hâli bilür kendözinden vaz gelür
'Aklum bu yola gitdi beni benden iletdi
Yûnus'un yüki yitdi bilmeyene az gelür

Bu şiir, tasavvufî boyutuyla Yûnus'un kâinatı okuma biçiminin, varoluşa dair temel sorulara getirdiği irfânî cevapların ve Hakk'a ulaşma yolundaki idrak merhalelerinin veciz bir ifadesidir. Şiir, dış dünyadaki gözlemlerden başlayarak mânevî bir yolculuğa uzanır ve nihayetinde benliğin aşılması hakîkate erişmenin sırrına işaret eder.

Yûnus, şiire en temel duyulur kozmik ritimle, gece ve gündüzün ardı ardına gelişiyile başlar. Bu döngü, onun için basit bir doğa olayı değil, doğrudan doğruya Hakk'ın emrinin (Emr-i Hak) her an, kesintisiz ve mükemmel bir düzenle (ser-be-ser, düp-düz) cihâna tecellî edişi ve zaman mefhumuna yapılan bir vurgudur. Bu, Allah'ın kâinatı yaratıp kendi haline bıraktığı şeklindeki bir anlayıştan uzaktır; aksine, her an bir yaratılış, bir yenileniş ve ilâhî iradenin sürekliliği ve akışı söz konusudur: “*Hak cihâna toludur kimsene Hakk'ı bilmez / Anı sen sende*

*iste o senden ayru olmaz*⁷⁷³ beytinde ifade ettiği gibi, Hak her yerdedir ve bu düzen O'nun her an var olan emrinin tecellisiyle akmaktadır. Karanlığın yerini nura bırakması, fiziksel aydınlanmanın ötesinde, gaflet karanlığının ilâhi nûr ile dağılmasına, kâinatın her an yeniden mânevî bir aydınlığa kavuşmasına da işarettir. “*Ol nûrî göreliden unuttum kendözümü*”⁷⁷⁴ diyen Yûnus için nûr, Hakk'ın tecellîsidir ve bu tecellî âlemi sürekli aydınlatır.

Yûnus kozmik düzene işaret ettikten sonra dikkatini o kozmik düzendeki daha dar bir alana, bir doğal fenomene, kuş seslerine çevirir. “İbret” Yûnus için kilit bir kavramdır; görünenin ardındaki hakîkati sezme, olaylardan mânevî ders çıkarma yetisidir: “*Rengi döner günden güne toprağa dökülür gine / İbret durur anlayana bu ‘ibreti ‘ârif tuyar*”.⁷⁷⁵ Kuşların sesleri (ün), rastgele sesler değil, çeşitlilik ve ahenk içeren (niçe dürlü sâz) ilâhi bir ahengin nağmeleri gibidir. Kuşun kendisi (yumurtadan çıkan biyolojik varlık) ve yuvası (mekân), hakîkatin önündeki perdedir. Başka bir deyişle kuş bu mekân ve zaman algısındaki fiili oluş ve ötüşü bir çeşit perdelidir. Asıl ses, zâhirdeki kuştan değil, bâtındaki kaynaktan, yani doğrudan Allah'ın kudretinden (kudret üni) gelmektedir. Yûnus'un dediği gibi: “*Söz karadan akdan degül yazup okımdan degül / Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından gelür*”.⁷⁷⁶ Bu inceliği kavrayamayanlar, yani rûhî idrakten yoksun olanlar, bu ilâhi sesi basit ve anlamsız bir hayvan sesi (kaz sesi) olarak işitirler.

Kuşun ötüşü, tıpkı tasavvufta mûsikînin işlevi gibi, sâliki zahirî dünyanın ötesine taşıyan bir vesile gibidir. Nasıl ki semâ' ritüeli, müzik aracılığıyla sadece estetik bir haz değil, aynı zamanda İlâhî tecellîleri temaşa etme ve Hak ile bir olma arayışı ise,⁷⁷⁷ arınmış bir kalp ve açık bir "cân kulağı" ile dinlenen bir kuş sesi de, Yaradan'ın sanatını, kudretini ve belki de doğrudan hitabını işitme tecrübesine dönüşebilir.⁷⁷⁸

Şiirde Yûnus, “sözün mânasını” anlamak isteyen kişiyi, yani hakîkat arayışında olanı, ârifin idrakine yönlendirir. Ârif, yani bilen, tanıyan, marifet ehli kişi, “kudret sesini” hemen ve kolayca (fîz) işitir. Çünkü onun kulağı, sadece dış seslere değil, varlığın iç sesine, Hakk'ın tecellîlerine açıktır. Bu, Yûnus'un sıklıkla işaret ettiği cân kulağıdır. Başındaki kulaktan, cân

⁷⁷³ T. 103/1.

⁷⁷⁴ T. 178/3.

⁷⁷⁵ T. 28/5.

⁷⁷⁶ T. 42/3.

⁷⁷⁷ Muhammet Fatih Kılıç, “Tasavvufun İslam Sanatlarının Gelişimindeki Nazarî Etkisi: Tasavvuf Mûsikîsi Örneği”, *Din Bilimleri* (2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Alanya: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, 2017), 173.

⁷⁷⁸ Kılıç, “Tasavvufun İslam Sanatlarının Gelişimindeki Nazarî Etkisi: Tasavvuf Mûsikîsi Örneği”, 171.

kulağına tebdil olan duyuş Ârif için ibret nazarıyla kâinattaki her sesi ilâhi bir mesaj olarak algılamasını sağlar. Altıncı beyitte geçen “Kudret bâğı” ifadesi, bu anlayışı pekiştirir. Kâinat, Allah'ın kudretinin sergilendiği bir bahçedir ve bu bahçeden sürekli olarak farklı sesler, işaretler, ilhamlar (niçe âvâz) gelmektedir. Sâlike düşen, murakabesini bozmadan, sağını solunu, yani tüm varlığı ibret gözüyle seyrederek bu ilâhi seslere kulak vermektir.

Söz issi (sözün sahibi), yani Hak yine kendi aslını, mânasını kendine döndürür; geriye kalan sûret, yani bedensel, fâni olan form ise toprağa döner. Varlığın geçici suretine aldanmayıp, onun ardındaki ebedî mânayı, hakiki “söz” kavrayan kişi (her kim bu hâli bilür), kendi fâni benliğinden, egosundan vazgeçer (kendözinden vaz gelür). Bu, tasavvufta fenâ hali, yani benliği Hakk'ta yok etme merhalesidir.

Şiirin sonunda Yûnus, bu mânevî yolculukta aklın rolüne ve sınırına işaret eder. Akıl, onu belirli bir noktaya kadar getirmiş, onu kendi benliğinin dışına taşımış (beni benden iletdi), yani benlikten vazgeçme noktasına ulaştırmıştır. Buna karşın aşk ve marifet yolunda akıl yetersiz kalabilir: “*Eydürler miskîn Yûnus niçün delü oldun sen / Ne ‘akl u ne fehm kalsun iş bu sırrı tuyanda*”.⁷⁷⁹ Yûnus, bu idrak ile kendi mânevî yükünün ağır geldiğini, fakat bu derin tecrübe ve idrak, dışarıdan bakan, bu hali bilmeyenler için (bilmeyen) yetersiz, eksik veya anlamsız (az) görülebileceğini ima etmektedir. Ârifin ulaştığı mânevî hal ile avamın algısı arasındaki farkı vurgular; tıpkı “*Bilmeyen ne bilsün bizi bilenlere selâm olsun*”⁷⁸⁰ dediği gibi.

Yûnus Emre'nin bu şiirine daha genel bakıldığında, kâinatın işleyişine dair derin bir tefekkür sunarken, ilâhi kudretin tecellîlerini idrak etme biçimini de ortaya koyar. Yûnus'da kâinatta işitilen seslerin kökeni sıklıkla ilâhi bir menşee bağlanmaktadır; kuşların ötüşünden suların çağlıtısına yahut insan dilinden dökülen hikmetli ifadelere kadar her anlamlı sesin aslı kaynağının doğrudan Hâlik olduğu kabul edilir. Bu bağlamda kullanılan “Kudret Ünü” ifadesi, duyulan seslerin ardındaki mutlak ilâhi güce işaret ederken, “*Söz karadan akdan degül yazup okımdan degül / Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından gelür*” beyitlerindeki “Hak Avazı”⁷⁸¹ tabiri, bu ve benzeri sesin kaynağının bizzat Hak olduğunu, mahlûkattan bağımsızlığını ve doğasına içkin yapısını vurgulamaktadır; bu sesler, yaratılmışın kendi yeteneğiyle çıkardığı sesler olmaktan ziyade, Yaradan'ın kudretinin birer yansıması olarak değerlendirilmektedir. Benzer bir yaklaşımla ele alınan “*Işk sözünü söyleyen cümle kudret*

⁷⁷⁹ T. 328/8

⁷⁸⁰ T. 231/9.

⁷⁸¹ T. 42/3.

*dilidür*⁷⁸² ve: “*Kudret dilidür söyler kendünün söz nesidür*”⁷⁸³ mısralarındaki “Kudret Dili” kavramı ise, sadece işitilen bir ses olmanın ötesinde, ilâhi hakikatlerin ifade bulduğu lisanı, yani konuşma ve beyan etme kuvvetini doğrudan Kudret'e atfetmektedir; özellikle aşk ve marifet sırlarının dile getirildiği dil, kişinin kendi mahareti olarak değil, Hakk'ın o dil aracılığıyla tecellî etmesi şeklinde anlaşılmaktadır ki bu durum, ilâhi ilhamın ve tecellînin dile gelmesi olarak yorumlanabilir. Estetik bir boyutu ve ruh üzerindeki olumlu etkileri vurgulayan “*Hak'dan gelen görklü âvâz andan gelen ündür bana*”⁷⁸⁴ beytindeki “Görklü Avaz” ifadesi, Hak'tan gelen bu sesin yalnızca bir bilgi veya kudret taşıyıcısı olmadığını, aynı zamanda güzel olduğunu, ruha hoş geldiğini ve rûhî bir haz verdiğini belirtir; bu güzelliğin kaynağı ise onun ilâhi menşesine dayanmaktadır, zira Yûnus'da güzellik (görklülük), Hakîkatten teceli eden, Hakîkat'in ayrılmaz bir niteliği olarak kabul edilir. Bu çerçevede, “Dost Avazı”⁷⁸⁵ tabirinin kullanılması, söz konusu ilâhi sesin âşık için taşıdığı kişisel, samimi ve sevgi dolu iletişim boyutunu ortaya koymakta; bu ses, âlemdeki herhangi bir ses değil, doğrudan Sevgili'nin (Dost'un) seslenişi olarak algılanmaktadır. Ayrıca, bezm-i elestteki ilâhi hitap için kullanılan “*Elestü bi-Rabbiküm Hak'dan nidâ gelicek*”⁷⁸⁶ beytindeki “Nida” kelimesi de bu ilâhi seslenişin doğrudan ve belirleyici karakterini gözler önüne sermektedir.

Bu farklı ifadeler vasıtasıyla işaret edilen ortak yapı göstermektedir ki; Yûnus Emre'ye göre, kâinatta duyulan ve hakîkati yansıtan ses, söz veya nağme, özünde ilâhi bir kaynağa sahiptir ve bu sesler, Hakk'ın kudretinin, hakîkatinin, güzelliğinin ve sevgisinin yaratılmışlar üzerinden ortaya çıkan tezâhürleridir. Ancak bu tezâhürlerin gerçek mahiyetinin idrak edilmesi, fiziksel kulakların ötesinde bir yetkinliğe ve zevk tebdiline ihtiyaç duymaktadır. Bu tebdil, Yûnus'un “cân kulağı” veya “ârifün kulağı” olarak adlandırdığı rûhî işitme kabiliyetine işaret etmektedir. Bu rûhî kulağa sahip olmayanlar, zâhire (görünüşe) takılı kalarak ilâhi duyuyu duyamazlar ve Kudret Ünü onlara sıradan bir ses gibi, örneğin bir “kaz sesi” gibi gelir. Bu sesler, sürekli bir titreşim, adeta ilâhi bir nefes gibi kâinatı doldurur. Karanlığın aydınlığa, ölümün hayata, sessizliğin sese ve nihayetinde anlamsız seslerin ilâhi bir musikiye “niçe dürlü sâz” dönüşmesi, hep bu ilâhi “Emr”in ve onun taşıdığı “Kudret Ünü”nün eseridir. Bu titreşim, varoluşun temelindeki dinamizmi, sürekli bir oluş ve bozuluşu, bir genişleyip daralmayı ima eder; bu da nihayetinde her şeyin O'ndan gelip O'na döneceği fikriyle, yani bir olma

⁷⁸² T. 025/1

⁷⁸³ T. 64/6.

⁷⁸⁴ T. 7/2.

⁷⁸⁵ T. 268/9.

⁷⁸⁶ T. 397/7

ve yok olma (fenâ/bekâ) diyalektiğiyle ilişkilidir. Bu sesi, zevk tebdili etmiş ârif ve âşık, Hakk'ın birer mesajı, birer daveti olarak algılar ve onlar vasıtasıyla Hakikat'e ve Sevgili'ye ulaşır. Dolayısıyla bu kavramlar, Yûnus Emre'nin varlık, bilgi ve ilâhi tecellîdeki estetik duyusunun temel yapı taşlarını oluşturmakta ve görünen âlemin ardındaki görünmeyen âleme açılan işitsel kapıları temsil etmektedir.

Şiirde estetik bağlamda ikinci bir unsur olarak “Perde” kavramı hususuna dikkat çekmek gerekmektedir. Yûnus'un Divan'ında perde kavramı sıklıkla karşılaşılan “hicâb” ve “nikâb” kavramlarıyla yakından ilişkilidir; her üç kelime de temelde bir örtüyü, engeli veya gizleyen unsuru ifade etmekle birlikte, kullanım bağlamlarında bazen ince farklar gözlemlenebilmektedir. “Perde” genellikle daha genel bir örtüyü, hakîkatın veya ilâhi tecellînin önündeki engeli -örneğin, incelenen şiirdeki zaman ve mekân kayıtları (yumurta, yuva)- ifade ederken, “hicâb”, daha çok insanın kendi varlığından, nefsinden veya idrak sınırlılığından kaynaklanan, Hakk'ı görmeyi veya bilmeyi engelleyen mânevî veya zihinsel bariyerler için kullanılmaktadır; nitekim Yûnus'un “*Varlıkdur hicâb katı kim yıka bu hicâbı*”⁷⁸⁷ dizesi, bizzat kişinin kendi varlığının en büyük engel olduğunu vurgulamaktadır. “Nikâb” ise, daha ziyade ilâhi güzelliğin (Dîdar) doğrudan temâşâ edilmesini engelleyen örtü anlamında, Sevgili'nin yüzündeki peçe gibi kullanılır: “*Sensin bize bizden yakın görünmezsin hicâb nedür / Çün 'aybı yok görklü yüzün üzerinde nikâb nedür*”.⁷⁸⁸ Bu nikâbın kaldırılması, yani Dîdar'ın doğrudan müşahedesi talep edilir: “*Kerem ile bir berü bak nikâbı yüzünden bırak*”.⁷⁸⁹ Ancak bu perdelerin, hicâbların ve nikâbların işlevinde derin bir paradoks bulunmaktadır: Bu örtüler, bir yandan Hakk'ın mutlak hakîkatini ve güzelliğini doğrudan algılamayı engellerken, diğer yandan O'nun tecellîlerini kısmide olsa idrak edebilmenin vasıtaları olarak işlev görürler. Yani, güzellik ve hakîkat insana ancak bu perdeler üzerinden, onların aracılığıyla ulaşır. Yaratılmış âlem, kendi başına bir perde ve hicâb olmasına rağmen, aynı zamanda Hakk'ın isim ve sıfatlarının yansıdığı bir ayna (mir'ât) konumundadır; kuşun sesi, çiçeğin rengi, kâinatın düzeni gibi unsurların hepsi, perde olarak arkasındaki hakîkatın işaretleridir.⁷⁹⁰

Rûzbihân-ı Baklî konuya benzer şekilde ancak kendine özgü bir kavramsal çerçeveye yaklaşmaktadır. Baklî, İlâhî hakîkatın yaratılmış formlarda hem tezâhür etmesi (görünmesi) hem de gizlenmesi durumunu açıklamak için libas (bürünme/örtünme/belirsizlik) kavramını kullanır. Bu

⁷⁸⁷ T. 135/3.

⁷⁸⁸ T. 89/1.

⁷⁸⁹ T. 132/1.

⁷⁹⁰ Konuya ilişkin İbnü'l-Arabî ve Sinema bağlamında bkz. Oğuz Çetin, “Sinema ve Tasavvuf”, *Tematik Tasavvuf Toplantıları* (Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2019), 1/120.

kavrama göre, beşerî idrakin doğrudan kavramaktan aciz olduğu aşkın İlâhî Zât, kendini ancak yaratılmış formlara bürünerek, bir nevi 'elbise' giyerek açığa vurabilir. Libas, İlâhî Zât'ın mutlak aşkınlığını tam olarak yansıtamayarak, O'nun hakikatini bir dereceye kadar örter, yani bir perde işlevi de görür. Dolayısıyla Baklî, iltibâs kavramı aracılığıyla, estetik nesnenin ve genel olarak yaratılışın bu paradoksal doğasını – yani aynı anda hem bir hicâb (örtü) hem de bir mazhar (tezâhür mahalli) olma durumunu benzer paradoks bir zemine oturtur.⁷⁹¹

Yûnus Emre'nin işaret ettiği üzere, bu perdelerin bu dünyevi varlık ve idrak seviyesinde tamamen ortadan kalkması mümkün değildir; zira ilâhî güzellik ve hakikatin mutlak tecellîsi, fânî varlık için dayanılmazdır. “*Gör Mûsî'ye Tûr içinde bir tecellî neler kılır*”⁷⁹² beyti, Tûr Dağı'nın bile ilâhî tecellîye dayanamayıp parçalanmasına yapılan bir atıftır. Alıntılanan “*Bir dem perdesüz yürisen iki cihân olur helâk*”⁷⁹³ beyti ise, perdesiz, aracısız bir temâşânın bu âlemdeki varlıklar için yok oluş anlamına geleceğini açıkça ifade etmektedir.

Güzelliğin tam olarak kemal seviyesinde tecrübe edilemeyişi, estetik nesnenin her daim bir perdeye işaret etmesi gerçeğini de göstermektedir. Buna ilaveten bu şiirde perde olarak zaman ve mekâna işaret edilmesi ayrıca câlib-i dikkattir. Şiirde geçen “yumurta” ve “yuva” metaforları, basit birer doğa unsurunun ötesinde, hakikatin algılanışındaki temel perdeler olarak zaman ve mekânın rolünü açığa çıkarır. Yûnus'a göre, kişinin bu dünyadaki tecrübesini şekillendiren bu iki boyut, aynı zamanda mutlak hakikatin doğrudan idrak edilmesinin önündeki temel engellerdir. Yûnus, şiirinde kuş sesinin kaynağını sorgularken, fiziksel varlığı (kuşun kendisi) ve onun bulunduğu ortamı (yuva) hakikatin anlaşılmasında birer “perde” olarak niteler: “*Kuş hod yumurtaydı yuva hod perdeydi*”. Burada “yumurta”, varlığın zamansal boyutunu, bir başlangıcı, oluşumu ve potansiyeli temsil eder. Her varlığın bir “yumurta” aşamasından geçmesi, onun zamanın akışına tabi olduğunu, bir başlangıcı ve sonu olduğunu ima etmektedir. İnsan tecrübesinin temel algısal çerçevesi olan zaman, zihinsel yapıyı belirli bir örgü ve sebep-sonuç ilişkisine zorlar; her şey bir süreç içinde var olur ve değişir. Ancak tam da bu zamansallık, ezeli ve ebedî olan Hakk'ın mutlak hakikatini tam olarak kavramanın önünde bir engel teşkil eder. Yûnus'un şiirinde zaman, hakikatin bir tecellîsi olmakla birlikte, onu kendi kayıtları içine hapseden ontolojik bir "perde" işlevi görür. Benzer bir işlevi, varlığın mekânsal boyutunu simgeleyen “yuva” metaforu üstlenir. Her varlığın fiziksel olarak bir "yuva"ya, bir mekâna bağımlı olması, nesnelere ve olayların algılanma biçimini belirler. Dolayısıyla mekân da, tıpkı zaman

⁷⁹¹ Kazuyo Murata, *Beauty in Sufism: The Teachings of Rûzbihân Baqlî* (Albany (N.Y.): State University of New York press, 2017), 90-91.

⁷⁹² T. 206/4.

⁷⁹³ T. 144/3.

gibi, Hakk'ın sınırsız ve mekânsız hakikatini idrak etmenin önünde bir perdeye dönüşür. Ancak "yuva" metaforu, sadece bir sınırlama değil; aynı zamanda yaratılışın gerçekleştiği ortamı, varlığın ortaya çıkışındaki ikili (dişi-erkek gibi) yapıları ve diyalektik süreci de ima etmektedir.

Yûnus Emre'ye göre, hem zaman (yumurta) hem de mekân (yuva), Hakk'ın kudretinin bu âlemde tezâhür etmesi için gerekli olan araçlar ve ortamlardır. Buna karşın ironik bir şekilde, bu araçlar aynı zamanda Hakk'ın mutlak ve perdesiz hakikatini görmeye engel teşkil ederler. İnsan hakikati, ancak bu zaman ve mekân perdeleri üzerinden yansıdığı kadarıyla algılayabilir. İnsan aklı da büyük ölçüde bu zaman ve mekân kayıtlarına bağlı olarak işler. Bu nedenle, aklın tek başına bu perdeleri tamamen aşip ardındaki mutlak hakikate ulaşması zordur. Yûnus'un şiirinin sonunda aklın kendisini benliğinden öteye taşıdığını ama nihâî noktada yetersiz kaldığını ima etmesi “*Aklum bu yola gitdi beni benden iletirdi*”, bu sınırlılığa bir işaretidir.

Bu durum, felsefede Immanuel Kant gibi düşünürlerin, insan bilgisinin zaman ve mekân gibi a priori kategorilerle sınırlı olduğu yönündeki tespitleriyle de paralellikler taşır. Yûnus da, aklın bu dünyevi algı çerçevesinin ötesine geçemeyeceğini, hakikatin tam olarak kavranması için (aşk, gönül gözü, cân kulağı) gibi süreçlerin devreye girmesi gerektiğini savunur. Zaman ve mekân perdelerinin varlığı, Hakk'ın güzelliğinin ve kudretinin bu âlemdeki varlıklar tarafından tahammül edilebilir bir şekilde tecellî etmesini sağlar. Zira Yûnus'un da belirttiği gibi, mutlak tecellî karşısında Tûr Dağı bile dayanamamış “*Gör Müsî'ye Tûr içinde bir tecellî neler kılur*” ve perdesiz bir görüş bu âlemi helâk edebilecek bir güce sahiptir “*Bir dem perdesüz yürisen iki cihân olur helâk*”. Sonuç olarak, zaman ve mekânı, “yumurta” ve “yuva” metaforları aracılığıyla, hem ilâhi kudretin tecellî ettiği sahneler hem de bu kudretin mutlak hakikatini örten temel “perdeler” olarak sunar. Bu perdeler, aklın sınırlarını belirlerken, aynı zamanda hakikate ulaşmak için “cân kulağı” ve “ibret nazarı” gibi rûhî yetilerin gerekliliğini vurgular. Varlık, bu perdeler aracılığıyla algılanır. Ne var ki gerçek idrak, bu perdelerin ardındaki zamansız ve mekânsız “Kudret Ünü”nü duyabilmekle mümkündür.

Estetik tecrübeye dair felsefi, fenomenolojik, psikolojik ve tasavvufi yaklaşımların kuş sesi gibi somut bir fenomen üzerinden incelenmesi, bu köklü insani deneyimin farklı düşünce geleneklerince nasıl çeşitli boyutlarıyla ele alındığını gözler önüne sermektedir. Kant'ın estetik yargının özerk yapısını çözümlemesi, Husserl ve Dufrenne'in deneyimin bilinç ve algıdaki yapılarına yönelik titiz betimlemeleri, Heidegger'in Varlık'la kurulan ontolojik bağı vurgulayan derinlikli yorumu ve ampirik bilimlerin sunduğu psikolojik ve nörobiyolojik veriler, tecrübenin farklı veçhelerini aydınlatmıştır. Bu çalışmalar, bir kuş sesinin veya bir manzaranın insan ruhunda uyandırdığı estetik duyuşun yaygınlığını ve potansiyel etkilerini farklı açılardan teyit etmiştir.

Ancak bu farklı perspektifler bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, estetik tecrübenin kendisi ile onun anlamı, kaynağı ve taşıdığı derin varoluşsal potansiyel arasında belirgin bir mesafe ortaya çıkmaktadır. Felsefi gelenekler, Kant'ın “çıkarsızlık” ilkesi veya Husserl'in “epoché”si gibi metodolojik araçlarla deneyimin analizini mümkün kılarken, bu “saf” veya “indirgenmiş” duruma ulaşmanın pratik yolunu açıkça ortaya koymakta zorlanmışlardır. Bu yöntemler, deneyimin önündeki engelleri (çıkar, önyargı, doğal tutum) teorik olarak tanımlasalar da bu engelleri aşarak hakikate ulaşmayı sağlayacak pratik, yaşanabilir bir yol sunmakta yetersiz kalabilmektedirler. Benzer şekilde, ampirik bilimler, deneyimin ölçülebilir etkilerini (rahatlama, ödül vb.) tespit ederken, bu etkilerin ardındaki anlamı, estetik hazzın veya huşunun nedenini ve mahiyetini kavramakta, doğası gereği, metodolojik sınırlara takılmaktadır. Bu yaklaşımlar, estetik tecrübenin “kapısını” araladılar da o kapıdan geçip içerideki anlama ulaşmanın anahtarını sunamamaktadırlar.

İşte bu noktada, Yûnus Emre'nin temsil ettiği tasavvufi gelenek, estetik tecrübeye bambaşka bir kapı aralamaktadır. Yûnus'un “*Dün gider gündüz gelir gör niçesi uz gelir...*” ile başlayan şiirinde belirtildiği gibi, kâinattaki her ses ve olay, potansiyel olarak Hakk'ın bir tecellisi, bir “âyet”i olarak görülür. Kuş sesi, basit bir doğa sesi değil, ardında ilâhi bir “Kudret Ünü”, bir “Hak Avazı” taşıyan, “niçe dürlü sâz” ile Hakk'ı zikreden bir fenomendir. Yûnus, bu sesin ve onu çevreleyen zaman (“yumurta”) ve mekânın (“yuva”) aslında hakikati örten birer “perde” olduğunu belirtir. Ancak tasavvuf, bu perdelerin farkına varmakla kalmaz, aynı zamanda bu perdeleri aralayarak ardındaki mânaya ulaşmak için pratik, yaşanabilir bir yol “seyr ü sülûk” ve bir duyuş yetisi (“cân kulağı”) geliştirme imkânı sunar. Yûnus'un işaret ettiği gibi, bu “Kudret Ünü”nü ancak “ârifün kulağı” işitebilir; “bilmeyen” için bu ses bir “kaz sesi” olarak kalır. Tasavvuf, bu “bilme” haline ulaşmanın, yani ârif olmanın, “cân kulağını” açmanın metodolojisini sunar: nefis tezkiyesi, kalp tasfiyesi, zikir, tefekkür, mürşid rehberliği ve en önemlisi aşk. Bu yol, “kendözinden vaz gelmeyi”, yani fenâyî hedefler. Böylece tasavvuf, estetik tecrübeyi, sadece analiz edilecek bir nesne veya pasifçe alınacak bir haz değil, aktif bir mânevî yolculuğun parçası, Hakk'a ulaştırın bir vasıta ve bizzat ilâhi hakikatle temas kurma imkânı olarak görür. Bu, sadece bir yorumlama biçimi değil, aynı zamanda bir davettir: Kâinatı ibretle dinlemeye, perdelerin ardındaki mânayı aramaya ve bu arayışla dönüşmeye yönelik bir çağrıdır.

Bu bütüncül ve pratik yaklaşımın Yûnus Emre'nin düşünce dünyasındaki işleyişini, yani sâlikin estetik ve mânevî tecrübelerle Hakk'a doğru ilerleyişini daha somut bir şekilde anlamak üzere, şimdi onun şiirlerinde merkezi bir anlam taşıyan seyr ü sülûk ve “teferrüc” kavramlarına ve bu kavramların işaret ettiği mânevî metodolojiye ve hedeflere değineceğiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YÛNUS EMRE'DE ESTETİK TECRÜBE İLE MÂNEVÎ
DÖNÜŞÜM



1. TEFERRÜC (SEYR Ü SÜLÛK)

Yûnus Emre'nin *Divan*'ında ele alınan varlık ve insan mefhumu, dünyanın mahiyeti ve bu dünyadaki insan tecrübesinin gayesi üzerine tasavvufî bağlamda seyir, teferrüc, yol, yolculuk gibi kavramlara hususi olarak vurgu yapmaktadır. Yûnus, Tanrı'nın insanı dünyaya gönderişini “*dünyayı görün diyü*”⁷⁹⁴ ve “*teferrüc eylegil didi*”⁷⁹⁵ ifadeleriyle dile getirmesi, bu âlemin, mekân-zaman algısı içeren, aktif bir idrak, gözlem ve tecrübe sahası olduğunu vurgulamaktadır. Bu dünyaya gönderilişin temelinde yatan görmek ve teferrüc etmek eylemleri, varlık âleminde bir seyrüseferi, bir yolculuğu beraberinde getirmektedir. Yûnus Emre “*Yola düşüp dosta gider gine aslın ulaşmaga*”,⁷⁹⁶ “*Benüm bunda karârum yok ben bunda gitmege geldüm*”⁷⁹⁷ mısralarında olduğu gibi aslına dönmek bağlamında “yol”, “gitmek”, “varmak” gibi kavramlar sıklıkla işlenir; hayat, asıl vatana yani ilâhî kaynaktan yine O'na doğru yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuk, Hz. Peygamber'in hadis-i şerhinde ifade ettiği “dünyada bir yolcu gibi ol”⁷⁹⁸ öğüdüne paralel bir zeminde yer almaktadır. Yolculuk süreci içerisinde gerçekleştirilen “seyir”, hem hedefe yönelik bir ilerleme hem de yaratılmış âlemi (âfâk) ve bireyin kendi iç âlemini (enfüs) dikkatli bir şekilde hem duyuşsal hem aklî çerçeveden gözlemlenme ve değerlendirme ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Bu gözlem, yolculuğun sadece haricî bir aktivite olmaktan öte, içe dönük bir derinleşme ve anlam arayışına kapı aralamaktadır.

Yûnus Emre'nin şiirlerinde bu iki yönlü seyir iç içe geçmiştir. “*Her kancaru bakarısam oldur gözüme görinen*”⁷⁹⁹, “*yir-gök tolu didâr durur*”⁸⁰⁰ ifadeleri gibi çiçeklerin Allah'ı zikredişini⁸⁰¹ veya suyun akışındaki hikmetleri⁸⁰² temâşâ etmek, âfâkî seyir yoluyla her türlü nesnenin işaret ettiği asıl mânaya yol veren yolculuğa çıkararak seyirdeki nesnelere etkileşimdir. Yaratılmış her nesne, bu yolculukta estetik obje hüviyetine bürünme potansiyeli ile yaratıcının tecellîsini yansıtan bir ayna ve zevk vazifesi görebilmektedir. Bu bağlamda, âfâkî seyir sırasında edinilen tat (tecrübe), estetik bir tecrübe olarak da nitelendirilebilir; zira varlığın anlamı ve

⁷⁹⁴ T. 120/4.

⁷⁹⁵ T. 30/3.

⁷⁹⁶ T. 1/11.

⁷⁹⁷ T. 179/1.

⁷⁹⁸ Buḥârî, *Şaḥîḥu'l-Buḥârî*, 5/2358 (No.6053); Ahmed b. Ḥanbel, *el-Musned*, 8/383 (No.4764).

⁷⁹⁹ T. 53/2.

⁸⁰⁰ T. 61/10

⁸⁰¹ T. 28/1-3.

⁸⁰² T.147 1-9

gösterdikleri, kişiyi doğrudan, asla, oluşa, dönüş istikametindeki başlangıç noktasına, emir sahibine -Yûnus'un deyişiyile Padişaha- yönelten bir vasıta olmaktadır. Buna mukâbil, Yûnus Emre için âfâkî seyir ve dış âlemden alınan ibretler, nihâî hedef değildir. Bu hâricî gözlemler ve tecrübeler, kişiyi enfüsî seyre yönlendirmektedir. Zira Hakîkat'in asıl mekânı dışarıda değil, içeridedir: “İstemegil Hak'ı irak gönüldedir Hakk'a turak”⁸⁰³, “İstedüğümü buldum eşkere cân içinde / Taşra isteyen kendü kendü nihân içinde”⁸⁰⁴. Dış dünyadaki her şey birer işaret ve gösterge olmakla birlikte, asıl gösterilen ile ilişki gerek nazarî gerek amelî kişinin kendi gönül âleminde gerçekleşmektedir.⁸⁰⁵

Bu seyir sürecinde elde edilen bilgi; gözlem, salt aklî bilgi veya kitaplardan öğrenilen malumat ile değil, bizzat yaşanarak, tecrübe edilerek, “tadılarak” elde edilen bir bilgiyle mümkündür. Yûnus Emre, aklın sınırlarını belirttiği birçok şiirde sıkça “akıl irmez”⁸⁰⁶ diyerek gerçek bilginin, ilâhî aşk'ın tecrübesiyle geldiğini işaret eder. Aşk, kişiyi “serhoş”⁸⁰⁷ eden, aklı baştan alan⁸⁰⁸, benliği ortadan kaldıran bir tecrübedir. Bu tecrübe, şarabı “içmek”⁸⁰⁹, “tatmak”⁸¹⁰ gibi duyuşsal metaforların haz temelli ifadeleri ile anlatılır ve doğrudan, vasıtasız bir biliş halini ifade eder. Bu, gözlenen nesnenin ya da olgunun, kitabî veya nazarî bağlamda bilgisinin ötesinde, varoluşsal bir idraki barındıran tecrübeyi içerir. Hakk'ın yarattığı her bir nesne ve vuku bulan her bir hadise, bu enfüsî ve âfâkî seyir esnasında sâlik için bir tecrübe alanı oluşturur ve bu tecrübeler beraberinde yakîne giden yolda bir aşama olarak sâlikin mertebesini yükseltir. Özetle, Yûnus Emre eserlerin de dünyaya gönderiliş, varlık âlemini “görmek” ve “teferrüc etmek” suretiyle tecrübe etme amacı ve misyonunu, Padişah tarafından verilmiş bir gaye olarak adlandırır. Bu deneyim hem tat hem de zevk bağlamında dış âlemi estetik denilebilecek bir bakış açısıyla değerlendirme ve aynı zamanda, rûhî bir duyuş ve görüşle, yani yaratılmış nesnelere kendi iç âleminde arama sürecini de içerir. Bu iki yaklaşımın birleşimi, deneyimin bilgiye dönüşmesini sağlayan, bütüncül ve etkileşimli bir yolculuk deneyimidir. Bu yolculukta edinilen bilgi, aklî çıkarımlardan ziyade, doğrudan tecrübeye, tatmaya ve kişiyi

⁸⁰³ T. 54/2.

⁸⁰⁴ T. 302/1-2.

⁸⁰⁵ Gösteren ve gösterilen bağlamında konu göstergebilimsel bağlamda da tartışılabilir. Lakin tezin kapsamını aşabilecek bu konu için bkz. ; Oğuz Çetin, *Bab'aziz Filmi Bağlamında, Tasavvufün Sinemasal İfadesi* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, 2020).

⁸⁰⁶ T. 89/9.

⁸⁰⁷ T. 10/1.

⁸⁰⁸ T. 280/1.

⁸⁰⁹ T. 406/1.

⁸¹⁰ T. 10/1.

dönüştürmeye dayalı, derin ve estetik bir idrak sürecidir. Bu bağlamda Yûnus Emre'nin şiirlerinde, teferrûc esasında seyr ü sülûk yani tasavvufi bir yolculuk için kullanılan bir remizdir denilebilir. “Sülûk” kelimesi, “yola girmek, nüfuz etmek” gibi anlamlar taşır. Tasavvufta terminolojik olarak ise, Hakk’a ulaşma yolunda bireyin tüm amellerini, ibadetlerini ve davranışlarını kapsar.⁸¹¹ Kişinin mânevî yolculuğundaki bu kapsamlı tutumları, Hakk’a ulaşma hedefinin somut ifadesidir. Yûnus eserlerinde bu seyri, kendi döneminde hâkim metot olan “dört kapı kırk makam” sistemi çerçevesinde işlemektedir. “*Dört kapudur kırk makâm dem evliyâ demidir*”⁸¹², “*Dört kapudur kırk makâm yüz altmış menzili var Ana irene açılır vilâyet derecesi*”⁸¹³.

Her ne kadar Yûnus Emre'nin eserlerinde bu yaklaşım sistematik bir biçimde ele alınmamış olsa da eserlerinde sık kullandığı üzere bu geleneğe yapılan referanslar, 13. yüzyıl Anadolu tasavvuf düşüncesinde yaygın olarak benimsenen bir mânevî tekâmül metodolojisinin varlığına işaret etmektedir.

1.1. Dört Kapı Kırk Makam

Yûnus Emre'nin şiirlerinde sıklıkla atıfta bulunulan "Dört Kapı Kırk Makam" öğretisi, onun estetik ve mânevî tecrübesinin tekâmül ettiği seyr ü sülûk yolculuğunun temel ontolojik ve epistemolojik iskeletini oluşturur. Ancak Yûnus, bu yapıyı didaktik bir üslupla, bir kurallar manzumesi olarak açıklamak yerine, kendi şiirsel ve irfanî dili içerisinde, tecrübenin farklı anlarına ve sâliki dönüştüren mânevî hallere işaret eden bağımsız ve dinamik bir yapıda sunar. Onun eserlerindeki bu tecrübeye dayalı ve yer yer parçalı olarak ifade edilen tasavvufî öğretilerin arkasındaki sistematik ve bütüncül çerçeveyi anlayabilmek için, bu öğretinin 13. yüzyıl Anadolu irfan geleneğindeki en kapsamlı teorik karşılığına başvurmak metodolojik bir zorunluluk arz etmektedir.

Bu bağlamda, Yûnus Emre'nin çağdaşı olan Hacı Bektaş-ı Velî'nin *Makâlât* adlı eseri, dört kapı kırk makam sistemini şeriat, tarikat, marifet ve hakikat kapıları ekseninde detaylarıyla ortaya koyan temel bir başvuru kaynağı olarak öne çıkar. Dolayısıyla öncelikle *Makâlât*'taki bu normatif ve teorik çerçeve tahlil edilecek; ardından bu sistematik modelin ışığında, Yûnus Emre'nin kendi eserlerinde bu mânevî yolculuğu ve bu yolculukla birlikte gelen estetik

⁸¹¹ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 565; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 321; “SÜLÛK”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 04 Nisan 2025).

⁸¹² T. 85/3.

⁸¹³ T. 351/13.

dönüşümü nasıl daha dinamik, kişisel ve kendisine özgü bir dille ifade ettiği incelenecektir. Bu yaklaşım, Yûnus Emre'nin sadece geleneği tekrar eden bir şair olmadığını, aynı zamanda bu teorik yapıyı kendi özgün tecrübe ve diliyle nasıl yorumladığını ve canlandırıldığını göstermeyi hedeflemektedir.

1.1.1. Makâlât'ta Dört Kapı Kırk Makam

Dönemin tasavvufi literatüründe seyr ü sülûk metodu olarak zikredilen dört kapı kırk makam, Yûnusa nazaran daha kapsamlı ve sistematik tasvirini, Yûnus Emre'nin çağdaşı olan Hacı Bektaş-ı Velî'nin (ö.1271) *Makâlât*⁸¹⁴ adlı eserinde görmek mümkündür. Yûnus Emre'nin dört kapı kırk makam olarak referans verdiği yapının daha bütüncül bir değerlendirmesi için Hacı Bektaş-ı Velî'nin mânevî yolculuk için kullandığı aynı ismi taşıyan, benzer şemanın incelenmesi kritik önem taşımaktadır. Bu yaklaşım, Yûnus Emre'nin şiirlerindeki tasavvufi temaların daha derinlemesine anlaşılmasını mümkün kılmaktadır.

Makâlât'ta insanın mânevî yolculuğu şu şekilde tanımlanmaktadır: “*Âdem, Tangrı'ya kaç makâmda irer, anı bildürür. Pes kutb-ı âlem buyurur kim: Kul, Çalab Tangrı'ya kırk makâmda irer, dost olur. Onı şerî'at içinde, onu tarîkat içinde, onu ma'rifet içinde, onu hakikat içindedür*”.⁸¹⁵ Bu ifade, dört kapı kırk makam sisteminin temel çerçevesini sunmakta ve insanın Hakk'a ulaşma yolculuğunun aşamalarını belirlemektedir.

Dört Kapı Kırk Makam Tablosu ⁸¹⁶	
1. Şeriat Kapısının On Makamı	
1. İman etmek	Allah'a, meleklerine, kitaplarına, peygamberlerine, ahiret gününe inanmak. “İman ibadettir, ibadet imandır, birbirinden ayrı olmaz.”
2. İlim öğrenmek	“Rabbe hâlis kullar olunuz” âyeti gereğince ilim tahsil etmek.
3. İbadet etmek	Namaz kılmak, zekât vermek, oruç tutmak, hacca gitmek, savaş zamanı kaçmamak, cünüplükten arınmak.
4. Helal kazanmak	Helal kazanç sağlamak, faizi haram bilmek.
5. Nikâh kıymak	Evlenmek, aile kurmak.

⁸¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Aşkar, *Tasavvuf Tarihi Literatürü* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2015), 212.

⁸¹⁵ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, ed. Osman Eğri vd. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 67,68.

⁸¹⁶ Tablo eserdeki 71-83 arası sayfalardaki bilgiler doğrultusunda oluşturulmuştur. Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 73-82.

6. Hayız ve nifas hallerini gözetmek	Hayız ve lohusâlik hallerinde cinsel ilişkiyi haram bilmek.
7. Sünnet-i cemaat	“Allah'ın kulları hakkında süregelen âdeti budur” âyeti gereğince peygamberin ve cemaatin sünnetine uymak.
8. Şefkat	Şefkatli olmak, “Şefkat imandandır” hadisine göre davranmak.
9. Temiz yemek ve temiz giyinmek	“Size verdiğimiz azıkların temiz olanlarından yeyin” ve “Elbiseni tertemiz tut” âyetlerine göre temizliği gözetmek.
10. İyiliği emredip kötülükten sakındırmak	“İyiliği emrederler, kötülükten menederler” âyetine göre emr-i ma'ruf ve nehy-i münker yapmak.
2. Tarikat Kapısının On Makamı	
1. Tövbe etmek	El alıp tövbe etmek, “Samimi bir tövbe ile Allah'a dönün” âyeti gereğince pişmanlık duymak.
2. Mürid olmak	“Bilmiyorsanız, ilim sahiplerine sorunuz” âyeti gereğince bir mürşide bağlanmak. Mürid üç türdür: mürid-i mutlak, mürid-i mecazi, mürid-i mürted.
3. Saç kesmek	Saçları tıraş etmek, tarikata uygun elbise giymek. “Saçınızı kazıtmış veya kısaltmış olarak korkusuzca Mescid-i Harâm'a gireceksiniz.”
4. Nefs mücahedesi	Nefsi olgunlaştırmak için mücahede etmek. “Yakıtı insanlar ve taşlar olan cehennem ateşinden sakının.”
5. Hizmet etmek	“Başkasına hizmet edene, hizmet edilir” hadisi gereğince hizmet ehli olmak.
6. Korkmak (Havf)	“Allah'a koşunuz, yöneliniz” âyeti gereğince Allah korkusu taşımak.
7. Ümitvar olmak (Recâ)	“Allah'ın rahmetinden ümidinizi kesmeyiniz” âyeti gereğince ümitle yaşamak.
8. Hırka, zenbil, makas, seccade ve tespih taşımak	Hidâyet üzere yaşamak, ibret almak. “Allah, emrini yerine getirendir.”
9. Nasihat ve muhabbet sahibi olmak	“Allah onları sever, onlar da Allah'ı severler” âyeti gereğince nasihate ve muhabbete ehil olmak.
10. Aşk, şevk ve fakirlik	“Beni müslüman olarak öldür ve beni sâlihler arasına kat” âyeti gereğince aşk, şevk ve fakirlik halinde olmak.
3. Marifet Kapısının On Makamı	
1. Edep	Marifet kapısının ilk makamı olarak edepli olmak.
2. Korku	Korku halinde bulunmak, Allah'ın azametini bilip korkmak.
3. Perhizkârlık	Haramlardan sakınmak, takva sahibi olmak.
4. Sabır	Her durumda sabırlı olmak.
5. Utanmak (Hayâ)	Utanma duygusuna sahip olmak.
6. Cömertlik	Cömert olmak, elindekini paylaşmak.
7. İlim	Bilgi sahibi olmak, ilim öğrenmek ve öğretmek.

8. Miskinlik	Benlikten geçip kendini Allah'a vermek, tevazu sahibi olmak.
9. Marifet	Allah'ı bilmek, O'nun sırlarına ermek.
10. Kendini bilmek	“Nefsini bilen, Rabbini bilir” hadisi gereğince kendini tanımak.
4. Hakikat Kapısının On Makamı	
1. Toprak olmak	Toprak gibi mütevazı ve verimli olmak.
2. Yetmiş iki milleti ayıplamamak	Bütün herkese aynı gözle bakıp kimseyi ayıplamamak.
3. Elinden geleni menetmemek	Elinden gelen her iyiliği yapmak ve yerine getirmek.
4. Yaradılmışlara güven vermek	Dünyadaki her şeyin ve herkesin kendisinden güvende olması.
5. Mülk sahibine yüz sürmek	Mülkün mutlak sahibi Allah'a karşı itaatkâr olmak, O'na olan muhabbetini göstermek. “Vahdet evindedir.”
6. Sohbet ve hakikat sırlarını söylemek	Hakikat ehlinin sohbetinde bulunmak, hakikat sırlarını söylemek.
7. Seyr ü sülûk	Mânevî yolculuğa çıkmak, Hakk'a doğru yürümek.
8. Sır	Hakk'ın sırlarını korumak, sır saklayabilmek.
9. Münâcât	Allah'a yalvarıp yakarmak, dua etmek.
10. Müşâhede	Allah'ın varlığını müşâhede etmek ve O'na ulaşmak.

Yûnus Emre'nin dört kapı kırk makam geleneğine olan yakınlığı, şiirlerindeki tasavvufi terminoloji ve kavram dünyasından açıkça anlaşılmaktadır. Örneğin, şeriat, tarikat, marifet ve hakikat kavramlarına eserlerinde sıklıkla yer vermesi, aynı zamanda âşıkların, ariflerin ve muhiblerin mânevî hallerini betimlerken kullandığı ifadeler, Hacı Bektaş-ı Velî'nin *Makâlât*'ında sunduğu tasnifle büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu benzerlik ayrıca dönemin Anadolu coğrafyasında ortak bir tasavvufî geleneğin varlığını da göstermektedir. Bu ortak geleneğin en belirgin özelliklerinden biri, mânevî yolculuğun sadece teorik bir öğreti olarak değil, bizzat yaşanarak, tecrübe edilerek, “tadılarak” elde edilen bir bilgi olarak sunulmasıdır.

Yûnus Emre'nin şiirlerindeki temel iddialardan biri, mânevî hakikatın ancak yaşanarak ve tecrübe edilerek bilinebileceğidir. Bu tecrübeye dayalı ve yer yer parçalı olarak sunulan tasavvufî öğretiler, Hacı Bektaş-ı Velî'nin *Makâlât*'ında sunulan kapsamlı ve sistematik çerçevede ışığında daha bütüncül bir perspektifle değerlendirilebilir. Bu nedenle, Hacı Bektaş-ı Velî'nin mânevî yolculuk tasvirinin incelenmesi, Yûnus Emre'nin şiirlerindeki tasavvufî temaların derinliğini ve yapısal bütünlüğünü anlamak için kritik bir metodolojik araç işlevi görecektir.

Tasavvuf literatüründe “kavs-i nüzul, kavs-i urûc”⁸¹⁷ şeklinde kavramsallaşan, dairesel ve bir noktada “*innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn*”⁸¹⁸ âyeti çerçevesinde değerlendirilebilecek bu yolculuktaki biçimsel yapıya *Makâlât* adlı eserde de hadis referansı ile ifade edilmiştir.⁸¹⁹ Bu dairenin başlangıç noktası Allah'tan gelmek, nihâî hedefi ise yine Allah'a dönmektir. *Makâlât*'ta sunulan dört kapı kırk makam, bu dairenin tamamlanması için kat edilmesi gereken aşamaları sistemleştiren mânevî bir harita sunmaktadır. Eserde, Yûnusun zikrettiği “teferrüc” kavramı doğrudan kullanılsa da benzer bir anlayış varlık mertebeleri üzerinden yapılan seyir ile benzer bağlamda kullanılabileceği varsayılabilir. Hacı Bektaş-ı Velî, “*Pes Makâm-ı Kırk budur kim bildün. Ve dahi yigrek bilürsen eydivir. Eğer bu Kırk Makâmın birisi eksük olursa hakikat tamâm olmaz. Zîrâ kim eksük olur*”⁸²⁰ diyerek, mânevî yolculuğun tamamlanması için her makamın gerekli olduğunu vurgulamaktadır.

Kuran-ı Kerim'de tasavvufi bağlamda bu seferle ilişkilendirilen “*İleride biz onlara hem âfakta hem nefslerinde âyetlerimizi öyle göstereceğiz ki nihâyet onun hak olduğu kendilerine tebeyyün edecek, kâfi değil mi bu ki Rabbin her şeye şahid*”⁸²¹ âyeti, seyrin iki boyutuna işaret etmektedir. Hacı Bektaş-ı Velî'de âfâkî seyr için yani dış dünyada gerçekleştirilen mânevî yolculuğa şu şekilde örnek verilebilir: “*İy ibretlü kullarum! Yire bakun, pâdişahluğum görün. Dağlara bakun, anbârum görün. Göge bakun, ferrâşluğum görün. Kiyâmete bakun, heybetüm görün. Uçmağa bakun, ni'metüm görün*”⁸²². Burada her bir nesne, îlâhî kudret ve azamet tecellisi olarak sunulmaktadır. Sâlik, dünyada seyr/ederek, bu tecellileri müşahede etmekte ve îlâhî hakikatleri tecrübe etmektedir. Enfüsî seyrin zirvesi ise, kişinin kendi iç âleminde gerçekleştirdiği yolculuktur. *Makâlât*'ta, “kendini bilmek” marifet kapısının onuncu ve son makamı olarak zikredilmektedir: “*Onuncu Makâmı: Kendüyi bilmekdür*”⁸²³

Makâlât'ta îlâhî hakikatlere ulaşmanın yolu, sadece aklî bilgiyle değil, zevk ve tecrübe yoluyla, adeta estetik bir deneyimin tanımını muvâzenesinde tatma ifadesiyle açıklanır: “*Bir kimesne şekker yimedük olsa adın işitmekle ne haberi vardır*”⁸²⁴. Bu, estetik deneyimin alegorik bir ifadesi olarak, tecrübenin, hissetmenin gerekliliğini ifade etmektedir. “Tatmayan bilmez” ifadesi, genel

⁸¹⁷ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 356; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 206.

⁸¹⁸ el-Bakara 2/156.

⁸¹⁹ “Küllü şey'in yerciu ilâ aslihî” ; Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 55.

⁸²⁰ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 81.

⁸²¹ Fussilet 41/53.

⁸²² Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 109.

⁸²³ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 31.

⁸²⁴ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 93.

tasavvufî gelenekte kabul gören ve dile getirilen tecrübenin sadece teorik bir bilgi sistemi olmadığını, aynı zamanda bireysel mânevî tecrübelerin ve enfüsî hallerin önemini vurgulayan bir anlayışı yansıtır. Tasavvufî tecrübeyi, derin mânevî deneyimlerin özünü ve kapsamını, dilin sınırlılıkları içerisinde tam olarak ifade etmek mümkün değildir. Bu tür deneyimler, bireysel bir “tatma” ve doğrudan deneyimleme yoluyla edinilen, öznel bir bilgi birikimidir. Dilin ifade gücünün, derin ve karmaşık deneyimlerin özünü yansıtmaya zorluğu, aklî alanda tezâhür eden bir problemdir. Bu durum, estetik deneyimler gibi, ifade gücünün derinliklerini kavramada temel bir engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla, tasavvufî tecrübe ve estetik tecrübe gibi aklî ifade gücünü aşan deneyimler, doğrudan deneyimle ve bu deneyimin özüyle anlamlandırılmalıdır.

Makâlât'ta, güzelliğin ve heybetin müşahedesi, hakikat kapısının onuncu ve son makamında olgunluğa ulaşır. Burada müşahede, kişinin Hakk'ı görmesi, O'nu tecrübe etmesi ve O'na ulaşması olarak tanımlanmaktadır. Bu, tasavvufî tecrübenin en yüksek formudur; kişi, ilâhî güzelliği ve heybeti doğrudan tecrübe etmektedir. Afak ve enfüs konusunda bir ârifin sorusu ve cevabına eserde şöyle yer verilmektedir;

Ârif suâl eyler: Bu kırk makâmın yigirmisi danuklu ve yigirmisi danuksız. Acabâ ne ma'(ni)den bildürür? Cevâb vir kim: Danuk kâl mülkinde olur, hâl mülkinde olmaz. Ve hem danuk inkâr evinde olur, 'belî' evinde olmaz. Ve hem danuk taşra olur, içeri olmaz.⁸²⁵

Özellikle enfüsü tecrübenin tanık ya da kanıt istemeyişini ve özelliklerini şöyle ifade etmektedir: kal ilmi değil hal ilmi olduğu, evet (kâlû belâ) denilen yerde şüpheye yer olmadığı, içerde yani tecrübeyi yaşayan kişide ikinci bir tanık ya da vasıtaya dışarıdan ihtiyaç olmadığı açıkça belirtilmektedir. *Makâlât'ta*, varlık âlemindeki tecellîlerin nasıl tecrübe edildiği şu şekilde açıklanır: “*Gönül pâdişâh-ı âlem Tanrı'sının nazargâhıdır. Gönül ile Çalab arasında hicâb yokdur*”⁸²⁶. Burada, gönlün Tanrı'nın nazargâhı olduğu ve gönül ile Tanrı arasında hiçbir perdenin, engelin olmadığı vurgulanmaktadır. Bu, tecrübenin doğrudan ve aracısız olduğunu göstermektedir. Kişi, gönlüyle Hakk'ın tecellîlerini doğrudan tecrübe etmektedir. Tabi ki burada kastedilen gönül, Yûnus'un da belirttiği gibi arınmış ve cân'ın hüküm sürdüğü gönül âlemidir.

Hacı Bektaş-ı Velî'nin bu eserinde, mânevî yolculuk veya seyr ü sülûk, sadece teorik bir bilgi edinme süreci değil, varlık âleminde seyir/ederek hakikati tadararak, yaşayarak, zevk ederek

⁸²⁵ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 81.

⁸²⁶ Hacı Bektaş-ı Velî, *Makâlât*, 105.

idrak etme süreci olarak ele alındığı görülmektedir. Eserde, dört kapı kırk makam sistemi, insanın mânevî yolculuğunun aşamalarını, zahirden batına, şekilden öze, çokluktan birliğe doğru ilerleyen bir süreç olarak tasvir etmektedir. Bu süreçte, akıl, ilim, marifet ve aşk, kişiye rehberlik eden kaynaklarıdır. Mânevî yolculuk, kişiyi benliğinden, nefsinden arındırarak, ilâhî varlıkta yok olarak ve ebedi varlığa ulaştırmaktadır.

Netice itibariyle, *Makâlât*'ta sistemleştirilen dört kapı kırk makam, İslam tasavvuf düşüncesinin “innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn” âyeti etrafında şekillenen, varlık âleminde seyir/ederek hakîkati bir çeşit estetik tecrübe boyutunda yaşama ve insan-ı kâmil olma yolunda kat edilmesi gereken aşamalar olarak göstermektedir.

1.1.2. Yûnus Özelinde Seyr ü Sülûkun Dinamiği

Yûnus'un eserlerinde seyr ü sülûk Hoca Ahmed Yesevi,⁸²⁷ Hacı Bektaş-ı Velî ve benzer Anadolu erenlerindeki, sâlikin Hakk'a doğru mânevî yolculuğunu ifade eden, şeriat, tarikat, marifet ve hakikat olarak dört kapıdan ve her kapıda on makamdan oluşan “dört kapı kırk makam” öğretisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu öğretisi, sâlikin kademe kademe kemâle ermesi sürecini sistemleştirmiştir. Bu mânevî yolculuk, tasavvuf geleneğinde Yûnus ve dönemindeki genel yaklaşım olarak “dört kapı kırk makam” şeklinde tarif edilse de konunun daha kolay anlaşılması ve genel tasavvufî terimlerin benzerliği bağlamında Cürcânî'nin *Ta'rifat* eserinde sefer⁸²⁸ bahsinde incelediği metodolojik yaklaşıma da değinilerek konu incelenecektir.

Yûnus Emre, şiirlerinde “Dört kapudur kırk makâm”⁸²⁹ diyerek bu yapıya doğrudan atıfta bulunur ve onu “vilâyet derecesi”ne ulaştıran bir yol haritası olarak görür. Bu seyir, sâlikin mânevî hallerini ve idrak seviyelerini yansıtır. Dört kapıya detaylı bakılırsa:

Şeriat kapısı, şeklî kurallara uyum ve temel ibadetlerle yolun başlangıcını oluşturur. Tarikat kapısı ise bir mürşide bağlanıp “*eren etegin tutmak*”⁸³⁰, nefisle aktif mücadeleye girişerek Allah'a doğru ilk adımların atıldığı seyr-i ilallah merhalesidir. Bu ilk iki kapıda sâlik, ilâhî hakikatlerin azameti karşısında ve kendi acziyetini fark ettikçe “hayret” halleri yaşamaya başlayabilir, ancak bu hayretin bilgiye dönüşmesi daha çok sonraki kapılarda belirginleşir. Özellikle marifet kapısı, sâlikin ilim ve ahlâkî erdemlerle donanarak, Hakk'a dair vasıtasız

⁸²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Öncel Demirdağ, “Ahmed Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'inde Şeriat, Tarikat ve Hakikat”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* VIII/4 (2019), 2501-2521.

⁸²⁸ Cürcani, *Ta'rifat : Tasavvuf İstılahları*, 96,97.

⁸²⁹ T. 85/3, 351/13.

⁸³⁰ T. 108/5, 166/5, 224/2, 246/5, 325/2, 366/9, 378/11, 399/1,4.

bilgiye, marifete ulaştığı, Cürçânî'nin seyr-i fillâh (Allah'ta seyir) dediği alandır. Burada “hayret” hali derinleşir; çünkü sâlik, aklın sınırlarını aşan sırlara ve tecellilere şahit olmaya başlar. Yûnus'un “*Ben bende seyr ideriken ‘aceb sırra irdüm ahî*”⁸³¹ ifadesi, bu enfüsî keşif ve marifet seyrindeki hayret ve bilgi boyutunu gösterir. “Kendini bilmek” (Makâlât'taki marifet makamı), Rabbini bilmenin anahtarı haline gelir ve sâlik, Hakk'ın isim ve sıfatlarının tecellilerini kendi varlığında müşahede etmeye başlar “*Her dem anun seyrân-gehi hem zât u hem sıfât olur*”.⁸³² Bu, nihâî birliğe hazırlayan, bilgi ve müşahede dolu bir hayret makamıdır.

Hakikat kapısı, yolculuğun zirvesi, mutlak hakîkate vuslat ve Hakk ile bir olma halidir. Bu merteye, Cürçânî'nin tanımladığı üçüncü sefere tekabül eder: Zahir ve bâtın ikiliğinin ortadan kalktığı, Aynü'l-cem, toplanma/birleşme kaynağı ve ahadiyyet, mutlak birlik mertebesine ulaşıldığı, “*kâbe kavseyn ev ednâ*”⁸³³ makamlarıdır. Yûnus Emre'nin şiirlerinde bu hal, “birlik”, “kendinden geçme”, “hayretin doruğu” ve bazen tasavvufta “şatahat” olarak değerlendirilebilecek “Ene'l-Hak” benzeri⁸³⁴ coşkun ifadelerle dile getirilir. Bu makamda ikilik tamamen ortadan kalkar; “*Ma ‘şûkıla seyrâdadur girçek ‘âşık olan kişî*”⁸³⁵ beytinde olduğu gibi, âşık ile Maşuk arasındaki ayrılık bitmiş, seyir artık O'nunla, O'nun içinde gerçekleşir.

*...Gel imdi hicâbun yık hırs evinden taşra çık
Hak bağışlaya tevfik kasdıla hüner gerek*

*‘Âşıka ‘izzet ü ‘âr va'llâh bedi' bu haber
‘Âşıkısan cânsuz gel ne ser ü destâr gerek*

*Sen seni elden bırak dost yüzine sensüz bak
Mansûr'layın Ene'l-Hak dahı sebûk-bâr gerek*

⁸³¹ T. 370/1.

⁸³² T. 45/2.

⁸³³ “Kâbe kavseyn ev edna” ifadesi, “iki yay mesafesi veya daha yakın” anlamına gelen özel bir kavramdır. Bu tabir, öncelikle Hz. Muhammed'in Miraç gecesinde Allah'a olağanüstü yakınlığını betimleyen kutsal bir anlatımdır. Tasavvuf terminolojisinde ise varlık dairesindeki ilâhî isimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlar. Tasavvufî bağlamda bu kavram, isimler arasındaki karşıtlık ilişkisini (ibda-iade, nüzul-uruc, failiyet-kabiliyyet gibi) içeren fakat aynı zamanda kulun Hakk'a bütünlüşme ve kavuşma halini ifade eder. Bu durumda ikilik hissi devam etse de, mânevî bir birleşme yaşanır. Bunun ötesinde “ev edna” makamı bulunur ki, bu “aynu'l-cem'in ahadiyeti” olarak tanımlanır. Bu mertebede ikilik ve farklılık tamamen yok olur; benliğin silindiği mutlak fena halidir. Özetle, kâbe kavseyn Hak ile birleşme ve kavuşma halini, ev edna ise aynu'l-cem makamını temsil eder. ; Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 332; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 198.

⁸³⁴ T. 178/9, 182/7, 287/1.

⁸³⁵ T. 372/11.

*Kim dostıla bilişe lâ-cerem derde düşe
‘Aşık cânı hemîşe ser-mest ü humâr gerek*

*Sen seni aradan al cism ü sûret cânı kal
Anda bulasın visâl ayruk ne bâzâr gerek⁸³⁶...*

Bu hali tarif için, Serrâc *el-lüma*’ eserinde havasın tevhidi başlığında Şibliden naklen şöyle aktarmaktadır:

Şiblî der ki: Tevhidi indî bir tasavvur, ma’nâlan müşâhede, esmâ-i ilâhiyyeyi isbât, Halik’a na’t ve sıfatlar izâfe etmek şeklinde anlayan kimse, gerçek tevhidin kokusunu alamaz. Bu saydıklarımızın hepsini isbât ve nefyeden kişi, hüküm ve şekil i’tibârıyla muvahhidir, ammâ gerçek anlamda ve vecd ehli bir muvahhid değildir. Allah bilir ama, bu sözün ma’nâsı, Hakk’ı kendisinin anlattığı şekilde na’t ve sıfatlarıyla isbât etmektir. Yoksa sıfat ve isimleri kavramak ve anlamak açısından isbât mümkün değildir. Ariflerden biri: “*Tevhid, görür gözleri görmez eden, akıllan şaşkına çeviren, dehşete düşüren şeydir*” der. Ben de diyorum ki: Böyle bir tevhide eren kişi, kalbinde azamet ve heybet-i ilâhiyye ile vecde ermiş ve bu sûretle dehşet ve hayret içre kalmıştır. Allah’m ayaklarını kaymadan koruduğu kimseler hayret ve dehşetten kurtulur.

Yûnus Emre, dört kapı ve kırk makamın işaret ettiği tüm halleri; şeriâtın temel kurallarından tarikatın mücadelesine, marifetin hayret verici bilgisinden hakîkatin coşkulu birlik ve zevkine kadar uzanan zengin ve mânevî bir tecrübe sürecidir. Bu seyir kapsamında, estetik bir perspektifle değerlendirildiğinde, sâlikin tarikat kapısındaki nefsiyle mücadelesi ve yoğun ibadet sürecinin ardından marifet kapısı’na doğrudan idrak ve müşâhede ufkuna ulaşması, dönüştürücü aşamalar arasında en belirgin olanıdır. Bu geçiş, algısal bir köklü değişim, daha önce vurgulanan Necmeddin Kübra’nın da belirttiği üzere, bir tür “zevk tebdili”ni, yani duyumsama ve bilgi edinme biçimlerinin temelden farklılaşmasını ifade eder. Bu dönüşüm, sâlikin yalnızca ne bildiği değil, aynı zamanda nasıl bilgi edindiği ve algıladığı hususlarında da bir değişimi beraberinde getirmektedir.

Sıradan beş duyunun sınırlarını aştığı, maddi dünyanın ötesindeki mânevî gerçekliklere ulaşma çabasının yoğunlaştığı noktada, Yûnus Emre’nin şiirlerinde gözlemlenen bu belirgin değişim, yeni bir algısal oluşumu, yani mânevî hakîkatlere açılan yeni bir yapılanma

⁸³⁶ T. 135/5-9.

belirginleşmektedir. Zahiri göz, yani “baş gözi” veya “sûret gözi”, dış dünyanın formlarına takılır “*Sûret gözi ne göriser dost meclisi kandalığın*”⁸³⁷ ve hakîkatin özünü görmekte aciz kalır “*Dostı görmez baş gözi ayruksı basar gerek*”.⁸³⁸ Oysa marifet kapısı'nın eşliğinde veya içinde, Allah'ın lütfuyla “cân gözi” veya “gönül gözi” açılır “*Üçüncisi ma'rifet cân gönül gözin açar*”⁸³⁹; “*Açdum ben de gönlüm gözin sultânımı gördüm mutlak*”.⁸⁴⁰ Bu mânevî göz, artık perdelerin “hicâb” kalkmasıyla⁸⁴¹ Hakk'ın nûrunu “*Çalap kendü nûrını gözüme tuş eyledi*”⁸⁴², Dost'un cemâlini “*Gördi gözüme dost yüzünü*”⁸⁴³; “*cân gözi didâr görür*”⁸⁴⁴ ve O'nun her yerdeki apaçık varlığını “*Gönül gözi bîdâr durur her kanda baksam yâr durur*”⁸⁴⁵ doğrudan müşâhede etmeye başlar. Bu, sadece mecazi, metaforik görme değil, sâlikin varoluşsal olarak tecrübe ettiği, yakîn derecesinde bir idraktır.

Bu dönüşümün kaynağı ve mekanizması ise, Ebû Hüreyre'den rivâyet edilen meşhur Hadis-i Kudsi'de veciz bir şekilde açıklanır: “Kulum, kendisine emrettiğim farzlardan, bence daha sevimli herhangi bir şeyle bana yakınlık sağlayamaz. Kulum bana (farzlara ilâveten işlediği) nâfile ibadetlerle durmadan yaklaşır; nihâyet ben onu severim. Kulumu sevince de (âdeti) ben onun işiten kulağı, gören gözü, tutan eli ve yürüyen ayağı olurum...”⁸⁴⁶ Bu hadis, özellikle tarikat kapısı'nda yoğunlaşan nâfile ibadetlerin, zikir ve mücâhedenin hikmetini ortaya koyar. Sâlikin farzların ötesindeki samimi gayretleri ve Hakk'a sürekli yaklaşma çabası, İlahi sevgiye mazhar olmasına ve nihâyetinde Allah'ın, kulunun algı ve eylem organları haline gelmesine vesile olur. İşte Yûnus'un bahsettiği “cân gözi” ile görmek, “cân kulağı” ile işitmek, bu hadis-i kudsi'de vadedilen İlahi tecellînin, sâlikteki tezâhürüdür. Artık gören ve işiten, kulun kendi sınırlı benliği değil, onun varlığında tecellî eden Hak'tır “*Gözüm içinde sensin bile bakan*”⁸⁴⁷.

⁸³⁷ T. 348/8.

⁸³⁸ T. 135/18.

⁸³⁹ T. 351/5.

⁸⁴⁰ T. 128/1.

⁸⁴¹ T. 61/10, 349/3.

⁸⁴² T. 362/2.

⁸⁴³ T. 7/1.

⁸⁴⁴ T. 257/7.

⁸⁴⁵ T. 349/5.

⁸⁴⁶ Buḥârî, *Şaḥîḥu'l-Buḥârî*, 5/2384 (No.6137).

⁸⁴⁷ T. 107/2.

Bu İlahi tecellîyle birlikte işitme duyusu da dönüşür. Zahiri kulak hakîkate sağır iken “*kulagun niçün sagır*”⁸⁴⁸, “cân kulagı” açılır ve “*kudret ünini*”⁸⁴⁹, yani yaratılıştaki İlahi sırları ve mesajları duyar “*‘Ârifün kulagina kudret üni tîz gelür*”⁸⁵⁰ ; “*Kudret bâğından sana gör niçe âvâz gelür*”.⁸⁵¹ Bu kulak, vasıtasız bir şekilde, sözlere dökülmeden önce dahi mânâyı anlar “*Dil vasf virdügi degül bî-lisân basar gerek*”⁸⁵² -, buradaki “basar” hem görmeyi hem de derinden idrak etmeyi/işitmeyi kapsar.

Aynı şekilde, tatma duyusu da mânevîleşerek “cân tutagı” haline gelir. Bu, hakikatleri ve İlahi tecellîleri doğrudan zevk etme yetisidir. Birlik şarabını tatmak “*birlik şarâbın tatmaga*”⁸⁵³ veya Dost'un tecellîsinin keskinliğini idrak etmek “*Cân tutagı gerek dada anun kılınıcı tuzını*”,⁸⁵⁴ ancak bu mânevî duyuyla mümkündür.

Bu köklü algı dönüşümü “zevk tebdili”, sâlikte “zevk-i selîm” denilen, rafine olmuş, sağlıklı bir mânevî ayırt etme ve idrak yeteneğini doğurur. Bu, tasavvufî tecrübenin, estetik tecrübeyi de kuşatan ve ona temel teşkil eden bir boyutudur. Zevk-i selîm sahibi sâlik, artık sadece şekli güzelliği değil, yaratılmış şeydeki İlahi sanatı, cemâli ve kemali idrak eder. Gördüğü her tecellî, duyduğu her mâna, tattığı her hakikat, derin bir mânevî haz ve estetik bir değer taşır. Bu rafine zevk, marifet kapısı'nın eşiğinde kazanılan ve hakikat kapısı'nda kemâle eren bir yetidir ve sâlikin bilgiye (epistemoloji) ulaşma biçimini de temelden değiştirir; bilgi artık aklî çıkarımlarla değil, doğrudan müşahede, zevk ve yakîn ile elde edilir. Bu, Yûnus Emre'nin seyr ü sülûk anlayışındaki marifet kapısı ve hakikat kapısının en belirgin özelliğidir.

1.2. Seyr Halinde Zıt Tecrübeler

Yûnus Emre'nin *Divan*'ı incelendiğinde, eserin kendisinin seyr ü sülûk yolculuğu sırasında deneyimlediği çeşitli makam ve hallerin canlı bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır. *Divan*'ındaki şiirlerde zaman zaman karşılaşılan ve ilk bakışta birbiriyle çelişkili gibi duran ifadeler, aslında onun mânevî yolculuğunda bulunduğu farklı makamların veya içinde bulunduğu anlık mânevî halin terennümleridir. *Divan*, sabit bir düşünce yapısını veya tek bir

⁸⁴⁸ T. 61/6.

⁸⁴⁹ T. 23/5

⁸⁵⁰ T. 23/5.

⁸⁵¹ T. 23/6.

⁸⁵² T. 135/12.

⁸⁵³ T. 323/8.

⁸⁵⁴ T. 359/3.

ruhsal durumu yansıtan bir eser olarak değerlendirilmemelidir; aksine, sâlikin mânevî yolculuğu sırasında kat ettiği aşamaları, uğradığı durakları ve deneyimlediği çeşitli enfüsî değişimleri dinamik bir şekilde belgeleyen, sürekli bir gelişim ve dönüşümün ifadesidir.⁸⁵⁵

Seyr ü sülûk sürecinde sâlik, farklı mânevî mertebeleri tecrübe ederken çeşitli haller yaşar. Yûnus'un şiirlerinde iki farklı uç tecrübe özellikle dikkat çeker: fenâ ve bekâ halleri. Fenâ hali, kulun kendi varlığını Hakk'ın varlığında yok etmesi, benliğini îlâhî sevgiliyle birleştirmesi ve birlik idrakine ulaşması ile belirginleşir. Bekâ hali ise, bu fâni olmanın ardından, kulluk bilincine yeniden dönülmesini, ancak artık daha derin ve kesif bir şuurla, Hakk'ta ebedi bir varlıkta bâkî kalmayı ifade eder; bu, îlâhî varlıkla ayrılmaz bir bütünlük içinde varoluşun devamlılığını simgeler.

Yûnus'un bazı şiirlerinde Hallâc-ı Mansûr'u hatırlatan, vahdet tecrübesinin doruk noktasında benliğin Hakk'ta fâni olduğu hissini yansıtan, tasavvufta “şatahat” sınırlarına yaklaşan ifadelerle rastlanmaktadır: “*Ben bende buldum çün Hak'ı şekk ü gümân nemdür benüm*”⁸⁵⁶, “*Ol benven ü ben olvanun*”,⁸⁵⁷ “*Evvel benem âhir benem cânlara cân olan benem*”.⁸⁵⁸ Bu tür beyitler, özellikle hakikat kapısının ve Cürcânî'nin üçüncü sefer olarak tanımladığı Aynü'l-cem ve Ahadiyyet mertebelerinin, yani ikiliğin ortadan kalktığı, kulun kendinde Hakk'ı bulduğu veya O'nunla bir olduğu yoğun vuslat ve “zevk” anlarının coşkun bir ifadesidir. Necmeddin Kübrâ'nın işaret ettiği “rubûbiyeti tatma” zevki gibi, bu en yüksek mânevî tecrübeler, sâlikin dilinden bazen alışılmışın dışında, güçlü ve iddialı ifadelerle dökülebilmektedir. Bu anlarda sâlik, mutlak birlik idrakinin sarhoşluğu içindedir.

Diğer yandan, Yûnus Emre'nin *Divan*'ında bu coşkun vahdet ifadelerinin tam zıddı gibi görünen, derin bir acziyet, günahkarlık bilinci ve korku (ki korku, dört kapı kırk makamda marifet kapılarından birisidir) farklı veçhelerle yer almaktadır. Eşrefoğlu Rûmî (ö.1469) korkuyu tüm hayırların başı tüm şerhlerin başını ise korkusuzluk olarak tarif etmiştir.⁸⁵⁹ Yûnus'un Hakk'ın azameti karşısında duyulan korku ve miskinlik temalarını işleyen çok sayıda şiir de bulunmaktadır: “*İy bana eyü diyen benem kamudan kemter*”⁸⁶⁰, “*Yayıldı Yûnus adı*

⁸⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Çetin, “Yunus Emre’de Metaforlarla Kişiliğin Dönüşüm ve Değişim Seyri”, “*Ey Dost...*” *Yunus Emre Kitabı*, ed. Mehmet Akkuş - Vahit Göktaş (Ankara: İlahiyat Yayınları, 2022), 351-364.

⁸⁵⁶ T. 170/1.

⁸⁵⁷ T. 180/8.

⁸⁵⁸ T. 193/1.

⁸⁵⁹ Harun Alkan, “Eşrefoğlu Rûmî’nin Müzekki’n-Nüfûs Adlı Eserinde Tevbe Kavramı”, *Uluslararası Hacı Bayrâm-ı Velî Sempozyumu*, (2018), 173.

⁸⁶⁰ T. 41/1.

*suçdur cümle tâ'atı*⁸⁶¹, “*Bu 'ömrüm yok yire harc itmişem ben / Cânımı gör ne oda atmışam ben*”⁸⁶². Bu şiirler ise, hem seyr ü sülûkun daha önceki merhalelerdeki -özellikle tarikat ve marifet kapılarındaki- nefisle mücadele, acziyet idraki ve îlâhi rahmete duyulan ihtiyacı, hem de vahdet tecrübesinden sonra tekrar kulluk makamına, bekâ haline dönüldüğünde hissedilen derin mahviyeti ve sorumluluk duygusunu yansıtmaktadır.

Yûnus Emre'deki miskinlik ve melamet hali, mânevî yolculuğun zorluğuna dair temkinli bir yaklaşımı beraberinde getirmekte ve sâlikin, ulaştığı mertebeler ne olursa olsun, aslî kulluk vazifesini ve Hakk'a karşı acziyetini asla unutmaması gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu miskinlik ve melamet temalarını içeren şiirlerin “*Sûfiyem halk içinde*”⁸⁶³, “*İçerüme bakarsan buçuk pulluk nesne yok*”⁸⁶⁴; “*İy dervîş diyen bana nem durur dervîş benüm*”⁸⁶⁵, onun ilk döneminin gel-gitlerinden ziyade, kemâlât döneminin, yani bekâ billâh, Allah ile, Allah'ta bâkî olma halinin ürünleri olarak değerlendirilebilir.

Divan'ın genel karakteri ve tasavvufî terbiye süreci göz önüne alındığında, Yûnus'un şiirlerini söylemeye mânevî seyrinde belirli bir yetkinliğe ulaştıktan sonra yani “kudret sözü” söyleme veya Hakk'ın onun diliyle konuşması mertebesine erdikten sonra başladığı düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Zira tasavvufî eğitim süreci, başlangıçta daha çok dinlemeye, itaate, hizmete ve nefisle mücadeleye odaklanırken, sâlikin kendi halini ve sırlarını kolayca ifşa etmediği, söz söylemekten ar duyan bir yapı içermektedir. Nitekim dört kapı kırk makam öğretisinde de söz söyleme ve sırları açma yetkisi, genellikle yolun sonlarına doğru, hakikat kapısının makamları arasında yer almaktadır. Yûnus Emre'nin tarikata giriş hikâyesi ve ilk mânevî mücadelelerini verdiği döneme dair ayrıntılı bilgiler, onun kendi elinden çıkmış şiirlerinde doğrudan bulunmaktan ziyade, halk arasında yaygınlaşmış ve dilden dile aktarılarak günümüze ulaşmış menkıbelerinde daha kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır. Şiirlerinde belirli bir olgunluğa ulaştıktan sonra Yûnus, kişisel tarikat yolculuğunun ayrıntılarını ve öncesine dair konuları eserlerine yansıtmamıştır. Bu döneme ilişkin bilgiler ise daha çok Yûnus'un şiirlerinden ziyade, sözlü kültür aracılığıyla aktarılan menkıbeler vasıtasıyla edinilebilmektedir. Örneğin, Tapduk Emre ile olan karşılaşması, buğday taşıma hikâyesi, uzun yıllar hizmet etmesi, sabır ve teslimiyetle dolu bekleyişi gibi önemli olaylar, menkıbelerde ayrıntılarıyla anlatılır. Bu

⁸⁶¹ T. 41/9.

⁸⁶² T. 258/1.

⁸⁶³ T. 117/1.

⁸⁶⁴ T. 225/7.

⁸⁶⁵ T. 225/1.

menkıbeler, Yûnus'un mânevîyat yolundaki zorlu sınavlarını, Tapduk Emre'nin rehberliğinde geçirdiği dönüşümü ve nihâyetinde ulaştığı olgunluk mertebesini gözler önüne serer. Bu anlatılar sayesinde Yûnus'un tarikata girişinin ve mânevî gelişiminin ardındaki derinlik, daha da iyi anlaşılır. Kısacası, Yûnus'un mânevîyat yolculuğunun başlangıç evrelerini anlamak için menkıbeler, şiiirlerinden daha zengin bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Belli bir olgunluk safhasına geldiğinde Yûnus'un kendisinin de şiiirlerinde belirttiği gibi, söylediği sözlerin kaynağını kendi nefesine değil, Hakk'a veya mürşidine dayandırması “*Yûnus dimedi bu sözi cânâ toldı dost âvâzi*”⁸⁶⁶; “*Yûnus miskîn bu sözi kendözinden eyitmez / Hak Çalap viribidi sebağın dilümüze*”⁸⁶⁷ ; “*Yûnus'ı da söyledür ol Sübhân'ı*”⁸⁶⁸, onun artık kişisel hallerin ve acemiliklerinin ötesinde, ilhamla gelen, bir “kudret dili” ile konuştuğu olgunluk safhasına işaret etmektedir. Bu, belirli bir mânevî mertebeye ulaştıktan sonra şiiir söylemeye ehil olduğunun göstergesidir.

Tasavvuf kaynakları ve menkıbeler, Yûnus Emre'nin mânevî yolculuğunda belirli bir noktadan sonra irşada mezun olduğunu, “*kudret sözü söylemeye*” başladığını ve Divan'ının da büyük ölçüde bu kemâlât döneminin ürünü olduğunu ima etmektedir. Hacı Bektaş-ı Velî – *Vilâyetnâme* 'sinde Yûnus'un şiiir söylemeye başladığı zaman şöyle aktarılmaktadır:

...Tapduk, Yûnus Emre'ye döndü, Hünkar'ın nefesi yerine geldi, vakti tamam oldu, o hazinenin kilidini açtık, nasibini verdik, hadi söyle dedi. Hemen Yûnus Emre'nin gözünden bir perde kalktı, söylemeye başladı. Söylediği nefesler, büyük bir divan oldu.⁸⁶⁹

Bu durum, *Divan*'da kısmen izlerinin görülebildiği, ancak daha çok menkıbelerde anlatılan, onun mürşidi Tapduk Emre'ye hizmet ettiği, nefisini terbiye ettiği, çile çektiği bir başlangıç evresinin de var olduğunu düşündürmektedir. Bu ilk dönemdeki tecrübeler, zorluklar ve arayışlar, onun daha sonraki şiiirlerinde dile getirdiği miskinlik, acziyet ve temkinli duruşun da temelini oluşturmuş olabilir. Bu yorumu destekleyen güçlü delillerden biri, Yûnus'un bazı şiiirlerinde kendisine dışarıdan bir “şeyh” denildiğini “*Dakındum şeyhlik adın kodum ma'sûk tâ'atın / Virdüm nefsün murâdın kanı Hakk'ıla bâzâr*”⁸⁷⁰ veya “icazet” aldığını ima ederken

⁸⁶⁶ T. 268/9.

⁸⁶⁷ T. 311/7.

⁸⁶⁸ T. 379/10.

⁸⁶⁹ Hacı Bektaş-ı Velî - Gölpinarlı, *Vilâyetnâme: Menâkıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî*, 48.

⁸⁷⁰ T. 41/8.

“Boynumda ‘icâzetüm riyâyıla tâ’atüm / Endişem ayruk yirde gözüm yolu gözetmez”⁸⁷¹, halini miskinlik ve acziyet olarak dile getirmesidir. Bu durum, yolun başındaki sâlikin tevazu ifadesi değil, seyr ü sülûkunu tamamlayarak kendi hiçliğini daha derinden idrak eden kâmil bir ârifin tevazu ve mahviyetidir. Ulaşılan mânevî merteye ne kadar yüksek olursa olsun, Hakk'ın sonsuz azameti karşısında kulun mutlak acziyeti ve miskinliği daha da belirginleşmektedir. Bu, sekr halinin coşkunluğundan sahv halinin dinginliğine ve derin kulluk şuuruna geçişin göstergesidir. Sahv hali, sekr halindeki mutlak birlik idrakinin yok olması değil, o idrakle birlikte kulun kendi acziyetini ve kulluk sorumluluğunu yeniden fark etmesi olarak anlaşılmalıdır. Abdülkâdir-i Geylânî (ö.1166) eserinde bu hali şöyle ifade etmektedir: “Kul, varlığından fâni ve Hakk'ın zâtında müstağrak olur. Bu sebeple, anlatılan makama eren biri şöyle demiş: — İstek benim neme?.. Ben, O'nun kölesiyim. Bir köle için efendisine arzusu ne olabilir ki?”⁸⁷² Benzer bir tevhid tecrübesini Hoca Ahmed Yesevi şiirinde *miskin* mahlasıyla şöyle dile getirir:

Bu Yesevi Miskin Ahmed hayran kalıp

“Lâ ilâhe illallah”ı tilge alıp

Hakk zikrini cân u dilge vâsıl kılıp

*Uçkan kuşnı lâ'mekânda körer ermiş.*⁸⁷³

Dolayısıyla, Yûnus Emre'yi sadece “Ene'l-Hak” diyen coşkun bir âşık veya sadece “benem kamudan kemter”⁸⁷⁴ diyen miskin bir derviş olarak tek bir şiir veya ifade üzerinden değerlendirmek, onun mânevî yolculuğunun bütünlüğünü ve derinliğini göz ardı etmek anlamına gelecektir. Divan'daki bu farklı hal ve duyular, seyr ü sülûk yolundaki farklı makam ve hallerin, konak ve durakların, tabii yansımalarıdır. Bu konakların hiçbiri mutlak anlamda nihâî durak değildir; asıl olan, Hakk'a doğru kesintisiz bir yöneliş ve O'nunla olan dinamik ilişkidir. Yûnus Emre'nin miskinlik ve melamet ifadeleri, onun mânevî yolculuğunun sonlarına doğru, kemâlât ve bekâ mertebesinde ulaştığı derin kulluk idrakinin, mahviyetin ve tevazunun bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Divan, büyük ölçüde bu olgunluk noktasından geriye bakarak tüm seyir tecrübesini, farklı makam ve halleri coşkun bir aşk diliyle, ancak aynı zamanda derin bir kulluk bilinciyle anlatan önemli bir eser niteliğindedir. Onun şiirlerindeki görünürdeki çelişkiler, bu dinamik seyrin ve farklı mânevî hallerin doğal bir sonucudur ve tek bir şiire bakarak Yûnus'u bir hale, kimliğe, anlayışa, felsefeye, görüşe, zamana, ekole

⁸⁷¹ T. 117/2.

⁸⁷² Abdülkâdir-i Geylânî, *el-Fethu'r-rabbânî ve'l-feyzü'r-rahmânî : İlahi Armağan*, 328.

⁸⁷³ Ahmet Yesevi, *Açıklamalı Divan-ı Hikmet*, ed. Ahmet Eğilmez (İstanbul: Sağlam Yayınları, 2023), 402.

⁸⁷⁴ T. 41/1.

hapsetmek, onun mânevî derinliğini eksik anlamak olacaktır. Öyle ki birçok sayıda türbesi ve makamı dahi göstermektedir ki Hakk'a kul olmuş Miskin Yûnus vefatından sonra bile bir zaman ve mekâna sığmamıştır.

Bu yolculuğa estetik bağlamda bakıldığında zaman, sâlikin estetik tutumunda da farklılıklar görülmektedir. Dervişin varlığa, nesnelere ve kendi enfüsî yaşantılarına yönelik duyuş ve tutumlarında da dinamik bir değişimi beraberinde getirir. Estetik tecrübe olarak nitelendirilebilecek bu alanda da yani güzelliğin algılanışı, tabiattaki veya gönüldeki îlâhi tecellîlerin müşahedesi ve bunlardan alınan mânevî haz, seyr ü sülûk boyunca sürekli bir farklılaşma gösterir. *Divan*'da bu estetik tutumdaki tekâmülün ve farklı mânevî duraklardaki duyuş çeşitliliğinin izini sürmek mümkündür. Seyr ü sülûkun ilk merhalelerinde, nefse mücadelenin ve dünyevi bağlardan kurtulma gayretinin ön planda olduğu zamanlarda, dervişin afâkî tecrübeleri, genellikle dünyanın geçiciliği ve hakîkatten alıkoyan yönü üzerine odaklanır. Bu aşamada, dünya güzellikleri ve zevkleri, mânevî ilerleyişe bir engel, hicâb veya gaflete düşüren oyalayıcı bir unsur olarak algılanabilir. Yûnus'un dünyayı “zindan”⁸⁷⁵, “kahır evi”⁸⁷⁶ ya da “aldatıcı bir kocakarı”⁸⁷⁷ gibi tasvir etmesi, bu dönemin estetik yargısını yansıtır. Dünyevi güzelliklere yönelik estetik bir hazdan ziyade, ondan yüz çevirme ve uhrevî olana yönelme eğilimi baskındır.

İmam Kuşeyrî eserinde, Cüneyd-i Bağdâdî'den şöyle nakletmektedir:

Kulun hikmet itikadı itibariyle kulun ilk muhtaç olduğu şey, kendisini var eden Yüce Yaratıcı'yı ve O'nun kendisini nasıl yarattığını bilmektir. Böylece kul, yaratıcının ve yaratanın, kadîmin (ezelinin) ve sonradan yaratılmış olanın vasıflarını tanıyacak, neticede Hakk'ın karşısında huşû ve tezellül içinde olacak, O'nun davetine icabet edecek, O'na itaat etmesi gerektiğini itiraf ve kabul edecektir.⁸⁷⁸

Bu ifade çerçevesinde değerlendirdiğimizde kulun önceliği, yaratılmış nimetlere yönelmek değil, bizzat yaratıcıyı tanımak ve o'na yönelmektir. Bu bilgi ve yöneliş derinleştikçe, diğer tüm arzu ve beğeniler bu ulvî gaye karşısında önemini yitirebilir. Görüldüğü gibi estetik

⁸⁷⁵ T. 4/1.

⁸⁷⁶ T. 154/2.

⁸⁷⁷ T. 333/5.

⁸⁷⁸ Abdülkerîm el-Kuşeyrî, *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*, ed. Adnan Demircan, çev. Muhammed Coşkun - Ali Bakkal (İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 2013), 21/20-21.

tecrübe bağlamında, dervişliğin ilk zamanında huşû ve tezellül gibi kişiyi daha çok celâlî bağlamda yönlendiren estetik duyularlardır.

Zamanla bu estetik algıdaki dönüşüm sadece dünyaya bakışla sınırlı kalmaz; geleneksel olarak en yüksek estetik ve mânevî tatmin kaynağı olarak görülen Cennet tasavvurlarına yaklaşımda da değişir. Yolculuğun başlarında Cennet ve nimetleri (Hûriler, köşkler vb.) ulaşılması arzulanan bir hedef iken, îlâhî aşk ve Hakk'ın bizzat kendi cemâline yönelik iştihak arttıkça, Cennet'in estetik değeri ikincil plana düşer. Yûnus'un, “*Bana Uçmak neme gerek hergiz gönlüm ana bakmaz*”⁸⁷⁹ veya meşhur “*Cennet Cennet didükleri / Bir ev ile birkaç Hûrî / İsteyene virgil anı / Bana seni gerek seni*”⁸⁸⁰ ifadeleri, bu estetik değer hiyerarşisindeki değişimi çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Artık estetik zevkin ve nihâî güzelliğin kaynağı, yaratılmış nimetler değil, bizzat Yaratıcı'nın kendisi ve O'nun tecellîleridir. Cennet'in estetik cazibesi, Hakk'ın cemâlinin müşahedesi yanında değerini kaybetmektedir. Ancak bu noktada önemli bir hususu belirtmek gerekir ki, estetik tercihlerdeki bu değişim, Cennet'in Hak katındaki bir nimet oluşunu veya güzelliğini yadsıma, bir beğenmeme ya da nimeti inkâr olarak tefsir edilmemelidir. Bu durum, daha ziyade, dervişin Hakk'a olan muhabbetinin ve vuslat iştihakının artmasıyla elde ettiği daha yoğun ve derin mânevî zevkin bir neticesidir. İlahi aşkın ve cezbenin etkisiyle derviş, kendini ve aklını aşan bir sevgi ve arzu duymaya başlar; bu durum, onu yaratılmış güzelliklerin ve vaad edilmiş nimetlerin ötesinde, bizzat nimetleri verenin kendisine yöneltir. Dolayısıyla Cennet'ten veya Hûrilerden yüz çevirme gibi görünen ifadeler, aslında daha üstün bir estetik ve mânevî tecrübenin, Hakk'ın dîdarını müşahede etme arzusunun diğerlerini gölgede bırakmasının, yani artan muhabbet ve aşkın cezbelerinin bir yansıması olarak düşünülmelidir.

Nitekim tasavvufî anlayışta, Allah'tan başka her şey "mâsivâ" olarak kabul edilir ve hakiki vuslata erişmek için gönlün mâsivâdan tamamen arındırılması gerekir.⁸⁸¹ Bu perspektiften bakıldığında, cennetin kendisi dahi, eğer Hakk'ın Cemâl'inin müşahedesine bir perde oluyor veya O'nun yerine talep ediliyorsa, aşılması gereken bir mâsivâ, hatta sâlik için bir "tuzak" niteliği taşıyabilir.⁸⁸²

⁸⁷⁹ T. 234/3.

⁸⁸⁰ T. 381/8.

⁸⁸¹ Adem Çatak - Ahmet Vural, “Tasavvufî Düşüncede Cennet ve Cehennem Telakkisi: Yûnus Emre ve Kemal Ümmî Örneği”, *Sufiyye* 13 (ts.), 133.

⁸⁸² Çatak - Vural, “Tasavvufî Düşüncede Cennet ve Cehennem Telakkisi”, 138.

Estetik deneyimler aracılığıyla elde edilen zevk, bireyin estetik nesnelere karşı duyduğu yakınlığı ve sevgi bağını güçlendirme potansiyeline sahip olsa da bu durumun estetik nesnenin barındırdığı olumlu niteliklerin, kalpte tevhid duygusunu, yani Allah'ın birliğini idrak etme ve O'nun her şeyin kaynağı olduğunu hissetme duygusunu gölgede bırakmaması gerekmektedir. Zira, kalıcı ve mutlak güzellik kaynağı, tüm güzelliklerin yaratıcısı olan İlâhi varlıktır. Dolayısıyla, bir estetik nesnenin güzelliği, bireyin ilâhi birlik düşüncesinden uzaklaşmasına neden olabilecek aşırı duygusal bağların gelişmesine imkân tanımamalıdır. Herhangi bir nesneye duyulan aşırı bağlılık, sâliki sadece eserin kendisiyle sınırlı bir algıya hapsedebilecek bir risk oluşturur; bu da onu gerçek güzellik kaynağına, yani Allah'a yabancılaştırabilir. Bu bağlamda, estetik deneyimlerden kaynaklanan hazzın, bireyi esas sahibine daha da yaklaştıran bir araç olarak değerlendirilmesi ve O'nun sınırsız güzelliğinin bir yansıması olarak algılanması, önem arz etmektedir. Abdülkâdir-i Geylânî bu ilişkiyi şöyle ifade etmektedir:

Ey evlâd! Sana kurtuluş yoktur. İç hâlin dünya sevgisi ile dolu oldukça kurtulma ümidin boşunadır. Ey Hak sevgisi iddiasında bulunan, iddian boştur. Dünya sevgisi içini kaplamış, önce onu içinden at. Bu hâlinle iyileri de görmen kabil olmaz. Ayrıca âhîret sevgisini de kalbinden atman gerek. Dünya ve âhîret sevgisini içinden çıkarıp Mevlâ sevgisi ile dolu olduğun zaman kurtulabilirsin. Mevlâ'ya ermek için baş şart bunlardır. Hak'tan gayri bilcümle şeyleri bırakmak inşam kurtarabilir. Allah sevgisi ile olan irfan sahibi ne şunu ne bunu sevebilir: Hak'tan ayrı bildiği her şeyi bir yana bırakır ve onlara ilgi duymaz. Ermek arzusunda olan böyle yapar.⁸⁸³

İlahi aşk, dervişin gönlüne tamamen yerleşip onu dönüştürdükçe, estetik algı varlığın özüne yönelir. Varlık, artık sadece geçici bir imtihan mekânı değil, Hakk'ın isim ve sıfatlarının tecellî ettiği muazzam bir ayna hüviyetini kazanır. Tabiat, ilâhi sanatın sergilendiği bir seyirgâh olur. Yûnus'un baharı, bülbülü, gülü veya suyun seyrini anlattığı şiirler⁸⁸⁴, bu nesnelere hem kendi güzellikleri hem de işaret ettikleri ilâhi Sanatçı nedeniyle estetik bir tecrübenin vesilesi olduğunu gösterir. Buradaki estetik zevk, duygusal hazzın ötesinde, ilâhi cemâli ve kemâli müşahede etmenin verdiği derin bir mânevî tatmindir.

⁸⁸³ Abdülkâdir-i Geylânî, *el-Fethu'r-rabbânî ve'l-feyzü'r-rahmânî : İlahi Armağan*, 112.

⁸⁸⁴ T. 312, 95, 147.

2. HAYRET

İslam tasavvufunda, Yûnus Emre *Dîvân*'ında “hayret” kavramı önemli bir terim olmakla birlikte, tasavvufî idrakin ve seyr ü sülûkun, merkezî epistemik kavramlarından birisidir. Bu tecrübe, gündelik hayattaki basit şaşkınlıktan, farklı olarak, sâlikin İlâhî azamet, cemâl, kudret veya sırlarla tanışması neticesinde, aklın sınırlarının ötesine taşan, nutkun tutulduğu, derin bir hayranlık, şaşkınlık ve idrak acziyetini ifade etmektedir. Zira, hayret tasavvuf literatüründe önemli bir makam veya hâl olarak telakkî edilmektedir.

Tasavvuf geleneğinde hayret, sâlikin ilâhî tecellîler karşısında deneyimlediği derin bir idrak halidir ki, bu hal, zihnin kavramsal sınırlarını aşan bir şaşkınlık ve hayranlık karışımı olarak tezâhür edebilir. Bu makam, kulun kendi sınırlılığını ve Cenâb-ı Hakk'ın sonsuz kudretini müşahede etmesi neticesinde zuhur eder. Serrâc, *el-Lüma'* 'da hayret terimini, tefekkür, teemmül ve huzûr hallerinde, kalbe doğan ani ve derin mânevî hakikatler, bedîhet, karşısında idrakin yaşadığı bir nevi şaşkınlık, akıl tutulması ve hayranlık halidir diye tarif etmektedir.⁸⁸⁵ Bu durum, idrak edilen şeyin azameti karşısında aklın ve hislerin yetersiz kalmasından kaynaklanan bir vecd halidir. Hayret ile yakın anlamlı gibi görünen ancak ufak farklar barındıran “dehşet”, genellikle İlâhî azametini veya ani bir mânevî tecrübenin birey üzerindeki ilk, sarsıcı ve korkuyla karışık haşyet etkisidir.⁸⁸⁶ Dehşet, karşılaşmanın ilk anındaki şok hali iken, hayret daha çok bu tecrübenin veya ondan doğan idrakin tefekkür edilmesiyle ortaya çıkan zihnî ve hissî şaşkınlık durumudur. *el-Lüma'* da bir diğer yakın kavram olan “tahayyur” ise, hayretten farklı olarak, ârifin vuslat yolunda ümit ve yeis, yakınlık ve uzaklık gibi haller arasında gidip gelmesiyle beliren bir tereddüt, kararsızlık ve şaşkınlık halini ifade eder.⁸⁸⁷ Hayret idrak edilenin azametinden kaynaklanırken, tahayyur, daha çok yolculuğun veya sâlikin kendi halinin belirsizliğinden doğan bir içsel çalkantıdır. Eserde, bir başka yakın kavram “zihâb”, yoğun enfüsî hayret hali, bireyin dış âlemden ve duyularından geçici olarak kopmasına neden olabilen duruma denilmektedir.⁸⁸⁸ Zihâb, duyusal algıdan geri çekilme hali veya süreci iken, hayret bu geri çekilmeye sebep olan mânevî şaşkınlık ve hayranlıktır denilebilir. Eğer hayret hali, kişiyi tamamen etkisi altına alıp sıradan melekelerini askıya alacak bir yoğunluğa ulaşırsa, bu durum “me'hûz” veya “müsteleb” yani mânevî bir gerçeklik tarafından kapılmış,

⁸⁸⁵ Serrâc, *el-Lüma'*, 405.

⁸⁸⁶ Serrâc, *el-Lüma'*, 405.

⁸⁸⁷ Serrâc, *el-Lüma'*, 405.

⁸⁸⁸ *el-Lüma'*, 408.

alınmış, cezbedilmiş” olma hali olarak tanımlanır.⁸⁸⁹ Son olarak, “tavâli” yani kalbe doğan İlâhî nûrlar ve feyizler, hayretin ortaya çıkış sebeplerindedir. Buna karşın tasavvufî anlayışta tavâli', kişiyi hayretin ötesinde, daha sâbit ve derin bir mânevî hal olan itmi'nâna (huzur, tatmin, sükûnet) ulaştırmalıdır. Bu açıdan hayret, tavâli' ile itmi'nân arasında yer alabilen, ancak nihâî hedef olmayan, idrak edilmesi ve potansiyel olarak aşılması gereken bir mânevî tecrübe olarak değerlendirilebilir.⁸⁹⁰ Netice itibarıyla, *el-Lüma'*da sunulan bu kavramsal çerçevede hayret, derin mânevî idrak ve tecellilere verilen yoğun bir zihnî ve kalbî tepki olarak, diğer vecd halleri ve idrak seviyeleriyle ilişkili çok yönlü bir konuma sahiptir.

Serrâc gibi mutasavvıfların eserlerinde hayretin, İlâhî hakikatler karşısında aklın sınırlarına dayanması ve kulun acziyetini idrakiyle beliren derin bir şaşkınlık ve hayranlık hali olarak işlendiğini görülmektedir. Bu tecrübenin mahiyetine dair farklı bir veçheyi ise Şeyh-i Ekber Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin düşüncesinde bulmak mümkündür. İbnü'l-Arabî, özellikle *Fütûhât-ı Mekkiyye* adlı eserinde hayreti keşfi ve aklî yapıda ayırarak ikisi arasındaki farka dikkat çekmektedir. Şöyle ki; öncelikle hayreti, Hakk'ın kesintisiz ve sürekli farklılaşan tecellileri karşısında ârifin yaşadığı bir hal olarak ele almaktadır.⁸⁹¹ Ona göre sâlik, ilk tecellî anında bir yetkinliğe ulaştığını ve hakîkati kavradığını zannedebilmektedir, ancak İlâhî tecellîler, sürekli olarak farklı hükümler ve veçhelerle yenilenerek gelir. Bu durum, sâlike, her bir tecellînin bir önceki tecelliden farklı bir bilgi ve idrak getirdiğini göstermektedir. Tecellîlerin bu kesintisiz akışı ve çeşitliliği karşısında kul, hakîkatin bir sınırdan durdurulamayacağını, Hakk'ın Zât'ının asla tam olarak idrak edilemeyeceğini ve O'nun bütün tecellîlerin kaynağı olduğunu anlar ve idrak eder, bu bir çeşit tecrübenin yakîn bilgisi olarak anlaşılması halidir. Bu idrak, İbn Arabî'ye göre, ârifin hayretinin artmasına sebep olur. Ancak bu, aklî düşüncenin çıkmaza girmesiyle ortaya çıkan ve genellikle bir acziyet hissi uyandıran felsefî veya kelâmî hayretten farklıdır.⁸⁹² Keşif ve müşahede ehlinin hayreti, İlâhî tecellîlerin sonsuzluğu ve kavranamazlığı karşısında yaşanan, içinde derin bir haz ve zevk barındıran, sürekli bir hayranlık halidir. Bu haz, akılcıların delillerdeki çelişkiler veya yetersizlikler karşısında düştükleri hayretin verdiği entelektüel tatminle kıyaslanamayacak ölçüde büyük ve derindir. Zira akılcılar, varlıklar üzerine düşünerek bir noktada acze düşüp hayrete kapılırken, keşif ehli varlıkların

⁸⁸⁹ Serrâc, *el-Lüma'*, 404.

⁸⁹⁰ Serrâc, *el-Lüma'*, 406.

⁸⁹¹ İbn Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, 2/327.

⁸⁹² İbn Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, 2/327.

ötesine geçerek doğrudan Hakk'ı müşahede eder (tadar) ve bu müşahedenin sonsuzluğu karşısında hayranlık içinde kalır.⁸⁹³

İbnü'l-Arabî'nin belirttiği aklılıkların hayretine örnek olarak Kantın hayret yaklaşımına kısaca tekrar değinirsek: Immanuel Kant'ın felsefi sisteminde, özellikle *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde geliştirilen estetik teorisi bağlamında, “hayret” kavramı, yüce (das Erhabene) tecrübesiyle ilişkili özel bir zihin halini tanımlar. Kant, güzellik yargısının aksine, yücelik hissinin temelinde anlama yetisi ile imgelem arasında bir uyumdan çok, bir gerilim ve hatta çatışma yattığını öne sürer⁸⁹⁴. Bu çatışma, hayret duygusunun doğuşunda merkezi bir rol oynar. Yüce olarak nitelenen bir fenomenle – örneğin, doğanın muazzam büyüklüğü (matematiksel yüce) veya karşı konulamaz kudreti (dinamik yüce) – karşılaşıldığında, insanın imgelem (Einbildungskraft) yetisi, bu olguyu bütünlüğü içinde kavramakta ve tek bir sezgide temsil etmekte acziyete düşer.⁸⁹⁵ İmgelemin bu sınırlarına ulaşması, başlangıçta bir tür hoşnutsuzluk ve zihinsel engellenme hissi doğurur; zira zihin, güzellikte tecrübe ettiği yetiler arası harmoniyi bulamaz. Ancak Kant'a göre, tam da imgelemin bu yetersizliği, duyusal dünyanın sınırlamalarının ötesine geçebilen, sonsuzluk gibi ideleri (Ideen) düşünebilen üstün bir yeti olan aklın (Vernunft) gücünü ve alanını dolaylı olarak hissetmeye olanak tanır.⁸⁹⁶ Bu süreçte ortaya çıkan ve “hayret” olarak adlandırılabilir derin duygulanım, basit bir şaşırmanın ötesindedir; zihnin hem kendi duyusal ve imgesel kısıtlılıklarının farkına varması hem de bu kısıtlılıkları aşan Aklın ve ona bağlı olarak ahlâkî benliğin (moralisches Gefühl) üstünlüğünü sezmesinden kaynaklanan karmaşık bir histir. İmgelemin başarısızlığının yarattığı ilk menfi duygu, Aklın kendi içindeki yüceliği ve aşkınsal ideleri kavrama potansiyelinin idrakiyle birlikte, bir tür saygıya ve hatta menfi bir hazza dönüşür. Kant bu durumu, güzellikteki sakin temâşanın (Kontemplation) aksine, zihnin bir “hareketi” veya “canlılığı” (Gemütsbewegung) olarak tanımlar.⁸⁹⁷ Dolayısıyla Kantçı estetik teoride hayret, insanın kendi bilişsel yetilerinin sınırlarıyla yüzleşirken, aynı zamanda bu sınırları aşan rasyonel ve noumenal doğasının farkındalığına eriştiği, felsefi bir tecrübe anını ifade eder. Ayrıca, Kantta, anlıkta (anlama yetisinde) bir tasarımın ve onun aracılığıyla verilen bir kuralın, önceden o tasarımın temelinde yatan ilkeler ile bağdaşmamasından, yani bir uyumsuzluktan doğan ani bir etki veya “vuruş”tur.

⁸⁹³ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 2/327.

⁸⁹⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 101.

⁸⁹⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 105-107.

⁸⁹⁶ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 114-116.

⁸⁹⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 126,127.

Bu durum, kişinin doğru görüp görmediği ya da doğru yargılayıp yargılamadığı konusunda bir kuşkuya kapılmasına neden olur. Kant, “hayret”i “hayranlık”tan ayırır. Hayranlık, bu kuşkuyu üreten uyumsuzluk durumu ortadan kalksa bile tekrar tekrar ortaya çıkabilen bir hayret durumudur.⁸⁹⁸

İki görüşü değerlendirildiğinde hem Kant hem de İbnü'l-Arabî, aklın kendi başına belirli sınırlara sahip olduğunu kabul etmektedirler. İbnü'l-Arabî, akılcıların (filozoflar, kelimciler) deliller ve kavramlar yoluyla Hakk'ın Zât'ını kuşatmaya çalıştıklarında bir noktada acze düşüp akli hayrete kapıldıklarını belirtir. Bu, aklın kendi sınırlarına dayanmasının getirdiği bir tür çıkmaz ve yetersizlik hissidir. Benzer şekilde Kant da, özellikle *Saf Aklın Eleştirisi*'nde, teorik aklın, kendi kategorilerini ve anlama yetisinin formlarını, deneyimin ötesindeki duyulurüstü nesnelere (Tanrı, ruh, özgürlük gibi) uygulamaya kalktığında kaçınılmaz olarak antinomilere (çözümsüz çelişkilere) düştüğünü gösterir.⁸⁹⁹ Bu noktada, her iki düşünür de, farklı terminolojilerle de olsa, diskursif (gidimli) aklın, nihâ hakikat veya duyulur üstü gerçeklik alanında kendi başına kesin ve tam bir bilgiye ulaşma konusunda yetersiz kaldığı hususunda aynı fikirde görülmektedirler. Bu, iki düşünce sistemi arasındaki önemli bir paralelliktir. Ancak İbnü'l-Arabî, aklın sınırlarına ulaşıldığı noktada, başka bir idrak kapısının, yani keşfin (ilham, müşahade, doğrudan tecrübe) açıldığını savunur. Oysa bu alan Kant'ta öznel bir yapı nedeniyle kesin bilgiden uzak sadece spekülâtif bir alandır. İbnü'l-Arabî'de ise kişi akıl ile kalmayarak daha ileri bir seviyede bilgi elde etme imkanına “zevk” yoluyla devam eder. Bu yolla elde edilen bilgi (marifet), akli bilgiden üstündür ve doğrudan Hakk'ın tecellileriyle ilgilidir. İşte bu tecellilerin sonsuzluğu, sürekli yenilenmesi ve farklılaşması karşısında ârifin yaşadığı durum keşfi hayrettir. Bu hayret, akli hayretin aksine, bir acziyet veya çıkmaz değil, tam tersine İlâhî hakikatin sınırsızlığı ve zenginliği karşısında duyulan sürekli bir hayranlık, derin bir haz ve zevktir. Bu, bilgi arttıkça yok olan değil, tam tersine bilgiyle (marifetle) birlikte artan bir hayrettir. Çünkü her yeni tecellî, Hakk'ın daha önce bilinmeyen bir veçhesini açar ve O'nun asla tam olarak kuşatılamayacağını idrak ettirir. İbnü'l-Arabî için bu, nefsi bağlamda kalmış bir estetik veya nazari, entelektüel bir hoşnutluğu aşan, varoluşsal ve ruhani bir tecrübedir. Akılcıların⁹⁰⁰ bu alana giremeyeceğini, çünkü onların aklın sınırlarına hapsedildiğini belirtir.

⁸⁹⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 244.

⁸⁹⁹ Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, 161,162.

⁹⁰⁰ İbnü'l-Arabî'nin burada “akılcılar” ile kastettiği zümrenin, büyük ölçüde dönemin önde gelen Fârâbî, İbn Sînâ gibi İslam filozoflarını ve kelimcilerini işaret ettiği düşünülebilir. Nitekim bu filozofların kendi yaklaşımları dahi, beşerî idrakin sınırlarını ve İlâhî hakikate akıl yoluyla tam olarak erişmenin imkânsızlığını tartıştıkları için İbnü'l-

Keşif ehli için ise bu sınır aşılmış, yakîn bilginin ve acayıpliklerle dolu hiç bitmeyecek bir hayret hissinin alanı başlamıştır. Bu alan, Kant'ın teorik olarak “bilinemez” dediği alana tekabül eder, ancak İbnü'l-Arabî ve tasavvuf geleneği için tecrübe edilebilir bir alandır.

Bu tecrübenin ilk anlarında yaşanan psikosomatik etkiler – Burke'ün bahsettiği "şaşkılık" veya Kant'ın analiz ettiği "ürperti" gibi – Batı estetiğindeki "yüce" (sublime) veya psikolojideki "huşû" (awe) tecrübeleriyle fenomenolojik bir benzerlik gösterir. Her iki alanda da akıl duraksar, benlik sarsılır ve varlık karşısında bir aciziyet hissedilir. Ancak tasavvuf geleneği için bu belirtiler, yolculuğun kendisi değil, sadece eşikte olduğunun bir işaretidir. Batı düşüncesinde genellikle aklın sınırlarında kalan bu tecrübe, tasavvufta "hayret" adıyla çok daha derin bir anlama bürünür. Dolayısıyla tasavvufî hayret, Batılı muadillerinin fenomenolojik belirtilerini aşarak, onlarla kıyaslanamayacak bir mânevî zevk ve vuslat idraki sunar.

Hayret kavramının genel tasavvufî ve felsefî yaklaşımlar çerçevesindeki ayrımını ortaya koyduktan sonra, özel olarak Yûnus Emre'nin şiirleri incelendiğinde, hayret, sıklıkla “hayrân olmak”, “aceb”, “şaşmak”, “tanâ kalmak” şaşakalmak, “bilmezem” ve bazen de aşkın yol açtığı bir vecd hali olarak “dîvâne” veya “ser-gerdân” (başı dönmüş, şaşkın) gibi kelime ve tabirlerle canlı bir şekilde dile getirilmektedir. Bu durum, kulun kendi hiçliğini ve idrakinin sınırlarını fark etmesiyle birlikte, Hakk'ın sonsuzluğu ve kavranamazlığı karşısında yaşanan derin bir tecrübedir. Görüldüğü gibi iki hayret türü de aslında tasavvuf geleneğinde birbirinden tam olarak ayrılmamaktadır. Hayrette aklî başlayan süreç, devamında aklı da aşarak zevk yoluyla tecrübe edilmektedir. Görüldüğü gibi Kant'ta da aklın kendini aşan bölgedeki hisler, estetik ve yüce kavramlarına referansla zevk unsurlarını barındırmaktadır. Ama bu tam olarak belirlenemeyen kişiden kişiye geçecek geneli kuşatamayacak ikiliği kendi özünde barındıran nefsin yapısından kaynaklanmaktadır. Tasavvufta ise nefsin terbiye edilmesi tam da bu

Arabî'nin eleştirisine zemin hazırlamaktadır. Ayşe Taşkent'in de belirttiği üzere, Fârâbî ve İbn Sînâ gibi düşünürler, İlk Olan'ın (Evvel) kendi zatını idrakinden doğan "mutlak hazzını", insanın asla tam olarak kavrayamayacağını vurgular. Bu filozoflara göre, insanın bu İlâhî hazza dair idraki, O'nun kendi idrakiyle kıyaslanamaz ve ancak duyum, hayal veya akıl gibi beşerî yetilerle, dolaylı ve sınırlı bir şekilde gerçekleştirilir. Hatta onlara göre, "Akıl idrâkinin gerektirdiği haz, mukayese bile edilmez biçimde duyu idrâkinin gerektirdiği hazdan üstün" olsa da, bu aklî haz bile İlâhî haz karşısında yetersiz kalır. Bu durum, İslam felsefesi geleneğinin dahi, aklî idrakin İlâhî hakikat karşısındaki sınırlarını kabul ettiğini göstermektedir. Bu tezin temel çerçevesi, kavramsal kökenleri itibarıyla büyük ölçüde Batı düşüncesinde şekillenen "estetik" kavramı üzerine kurulmuştur. Bu nedenle, İslam filozoflarının "zevk" (lezzet, haz) konusundaki bu zengin ve detaylı görüşleri, çalışmanın sınırları gereği kapsamlı bir analize tâbi tutulmamıştır. Şüphesiz bu alan, İbn Sînâ'nın nefis ve haz ilişkisine dair işaretleri gibi potansiyellerle, başlı başına derinlemesine bir araştırmayı hak etmektedir. Bu çalışma ise, öncelikli olarak estetik kavramının Batı düşüncesindeki serüvenini ve bu serüvene Yûnus Emre özelinde tasavvufî gelenekten getirilebilecek temel yaklaşımları incelemeye odaklanmıştır. Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik* (İstanbul: Klasik Yayınları, 2018), 109.

aşamadaki eşiğin geçilmesini zevki kendine izafe etmeyen ikiliği bırakan, birlik içeren bir yapıyı vaaz etmektedir.

Görüldüğü gibi hayretin ortaya çıkışında, aklın yetersizliğinin idraki mühim bir yer tutmaktadır. Akıl, İlâhî hakikatlerin ve tecellîlerin sonsuzluğu karşısında bir noktada duraksar ve yetersiz kalır. Yûnus Emre, bu durumu “*Allah sana irmez elüm bu hikmete kaldum tanâ*”⁹⁰¹ diyerek, İlâhî hikmetin akli aşan boyutu karşısındaki şaşkınlığını ve O'na vasıtasız erişememenin hayretini ifade etmektedir. Benzer şekilde, mânevî bir otoritenin veya İlâhî bir tecellînin “Sultân-ı vakt”⁹⁰² müşahedesiyle aklın işlevini yitirmesi, “aklının şaşması”⁹⁰³ da hayretin akıl üzerindeki etkisini göstermektedir. Yûnus'un mezar taşlarını görüp varoluşun sırrı üzerine tefekküre dalarken “*Aklum şaşdı ögüm dirdi*”⁹⁰⁴ demesi, ölüm ve hayat gerçeği karşısında aklın ve mantıksal düşüncenin yetersiz kalarak hayrete düşüşünü çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu, aklın inkârı değil, onun sınırlarının kabulü ve müşahedeye dayalı daha derin bir idrake geçişin işareti olarak değerlendirilmelidir. İbnü'l-Arabî'nin belirttiği gibi hayretin ilk mertî'beleri akli delillerin yetersiz kalmasıyla ilgiliyken, âriflerin hayreti, marifet bilgisine rağmen Hakk'ın Zat'ının sonsuzluğu karşısında duyulan sürekli bir hayranlık ve acziyet idrakidir.

2.1. Hayret ve Huşû Bağlamında Namaz

Estetik deneyimin felsefi ve psikolojik analizinde karşılaşılan "huşû" “yücelik” kavramları, İslam düşüncesindeki en somut karşılığını, ibadetlerin özü olarak kabul edilen namaz tecrübesinde bulur. Namaz, bu bağlamda, huşûnun sadece psikolojik bir duygu durumu değil, aynı zamanda ontolojik ve mânevî bir idrak hâli olarak yaşandığı merkezî bir alan olarak öne çıkar.⁹⁰⁵ Bu inceleme, dört kapı kırk makam öğretisinin de işaret ettiği gibi, şeriat, tarikat, marifet ve hakikat boyutlarının tamamında namazın nasıl temel bir direk teşkil ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Farz olması itibarıyla seyr ü sülûkun her aşamasında sâlike eşlik eden namaz, Cibril hadisinde tarif edilen ihsan mertebesine, yani Allah'ı görüyormuşçasına

⁹⁰¹ T. 7/4.

⁹⁰² T. 73/6.

⁹⁰³ T. 73/6.

⁹⁰⁴ T. 207/9.

⁹⁰⁵ Namazda huşû meselesi, fıkıh ve kelam başta olmak üzere ilâhiyatın çeşitli disiplinlerini kapsayan geniş bir araştırma alanıdır. Bu konunun kapsamlı bir incelemesi, mevcut çalışmanın sınırlarını aşacağından, değerlendirmede Yûnus Emre'nin ilgili şiiri ve tasavvufi estetik anlayışını yansıtan seçili örneklerle iktifa edilecektir.

ibadet etme şuuruna hazırlayan temel pratiktir. Bu bölümde, konunun farklı boyutlarını ve evrenselliğini ortaya koymak amacıyla geniş bir yelpazede, tasavvuf geleneğinden çeşitli örneklerle konuya yaklaşılabacaktır. Bu yaklaşımın temel gayesi, huşû tecrübesinin tasavvufi boyutunu, teorik bir tartışma olarak değil, namaz pratiğinin çok katmanlı yapısı üzerinden açığa çıkarmaktır. Zira namazdaki huşû, tasavvufta zirve tecrübeler olan bezm-i elest'teki ilk ahdin, Mi'râc'daki birebir buluşmanın ve Dîdar'ı müşahedenin dünyadaki en temel iz düşümüdür. Bu yönüyle namaz, sâlikin estetik ve mânevî idrakinin en yoğun şekilde tecrübe edildiği çekirdek ibadet olarak karşımıza çıkmaktadır.

*San'atun yigregi çün namâzımı hoş pîşe
Namâz kılan kişide olmaz yavuz endişe*

*Tanlacak turı gelgil elüni suya urgıl
Üç kez salâvât virgil andan bakgil güneşe*

*Allah buyrugın dutgil namâzun kılup gitgil
Namâzun kılmayınca zinhâr varmagıl işe*

*Evünde helâlüne biş vakt namâz öğretgil
Ögüdün dutmazısa yazugı yokdur boşa*

*Namâz kılmaz kişünün kazandugı hep harâm
Bin kızılı varısa birisi gelmez işe*

*Namâz kılmayana sen müsülmândur dimegil
Hergiz müsülmân olmaz bagrı dönmişdür taşa*

*Yûnus imdi namâzun komagıl sen kıla gör
Ansuzın ecel irer 'ömür yitişür başa*

Yûnus Emre'nin irfânî şiirinde namaz, sâlikin mânevî yolculuğunda merkezi bir konuma sahiptir. O, sadece yerine getirilmesi gereken şer'î bir vazife değil, aynı zamanda kulun Rabbine en yakın olduğu, O'nunla vasıtasız bir münasebet kurduğu ve mârifetullahı kapı araladığı müstesna bir tecrübe alanıdır. Bu tecrübenin özünü ve olmazsa olmaz şartını ise “huşû” teşkil eder. Huşû, yani Allah'ın sonsuz azameti, celâlî ve cemâlî karşısında kalbin duyduğu derin

saygı, haşyet, heybetle karışık korku, sükûnet ve tam bir teslimiyet hali, namazı sıradan bir fiil olmaktan çıkarıp, onu bir mi'rac tecrübesine dönüştüren temel dinamiktir.

Yûnus Emre, namazın bu dönüştürücü gücünü ve inceliğini, onu en üstün “sanat” ve “hoş pîşe” (güzel meslek) olarak nitelendirerek yukardaki şiirinde veciz bir şekilde ifade eder: “*San'atun yigregi çün namâzımı hoş pîşe / Namâz kılan kişide olmaz yavuz endîşe*”. Namazın bir “san'at” olarak görülmesi, onun alelâde değil, büyük bir dikkat, maharet, kalbî hazırlık ve en önemlisi tam bir huşû ile icra edilmesi gereken, incelikli ve değerli bir amel olduğunu ima etmektedir. Tıpkı bir sanatkârın eserine gösterdiği ihtimam gibi, mümin de namazda zâhirî ve bâtinî bütün âdâba riâyet ederek, kalbini ve zihnini mâsivâdan arındırıp, derin bir haşyet ve huzur içinde Rabbine yönelmelidir. Bu şekilde, huşû ile, bir sanat inceliğiyle kılınan namaz, Yûnus'un belirttiği gibi, kişiyi kötü düşüncelerden, yavuz endîşeden arındırır, kalbî bir tasfiyeye vesile olur ve mârifet kapısını aralar. Şiirin devamında sabah namazına hazırlık, abdest, salâvât gibi zâhirî ve bâtinî hazırlıklara yapılan vurgu ve namazın dünyevî işlere tercih edilmesi gerekliliği, namazın ancak böyle bir özen ve huşû ile kılındığında hakiki değerine ulaşacağını gösterir. Namazı terk etmenin mânevî tehlikelerine dikkat çekilmesi ise, onun kulluk yolculuğundaki merkezi ve vazgeçilmez yerini teyit eder.

Şeriat ve tarikat bağlamında namaz, sâlikî marifet ve hakikat boyutuna taşıyan temel bir yapı sunar; zira sâlikin mânevî yolculuktaki ilerleyişi, namazdaki derinlik ve mâna tecrübesiyle paralel olarak ortaya çıkar. Bu süreçte yaşanan "hayret" halleri, estetik tecrübenin ilk tezahürleridir. Bu noktada, namaz ile sanat icrası arasında güçlü bir paralellik kurulabilir: Namaz, bu yönüyle, sâlikin mânevî sanatındaki ustalığının bir göstergesi haline gelir. Her gün düzenli olarak eda edilen farz ibadetlerin, nafilelerle desteklenmesi ve bu ibadetlerin olmazsa olmaz şartı olan huşûnun sağlanması, kişinin özellikle nefsî zaafiyetlerine karşı güçlü bir direnç kazanmasını ve böylece mânevî bir kişilik yapılanmasını mümkün kılar. Daha önce değinildiği gibi, bu mânevî olgunlaşma süreci, tıpkı bir sanatçının sanatını öğrenmesi ve geliştirmesi gibi, düzenli ve kesintisiz bir devamlılık gerektirir. Sâlikin "hayret" ve beraberindeki tüm aşkın duyguları belirli aralıklarla ve istikrarlı bir şekilde yaşaması, bu sürece olan benzerliği pekiştirir. Tıpkı bir sanatçının, eserinde uzmanlaşmak için ciddi bir dikkat ve gayret sarf etmesi gibi, sâlik de namaz aracılığıyla bu devamlı huzurda bulunma hissini bir pratik olarak yaşar ve bu estetik-mânevî tecrübe içinde kendisini geliştirir. Özellikle Cibril hadisindeki⁹⁰⁶ ihsan makamına kişiyi

⁹⁰⁶ Muslim, *Şahîhu Muslim*, 1/28 (No.8); b. İsa et-Tirmizî, *el-Câmi'u'l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, 4/561; Buḥârî, *Şahîhu'l-Buḥârî*, 1/27 (No.50).

devamlı huzurda olma pratiğine hazırladığı düşünülebilir. İhsan, imanın ve İslâm'ın zahirî boyutlarının ötesinde, dinin estetik ve ruhani derinliğini ifade eder; bir eylemin sadece yapılmasını değil, aynı zamanda en güzel şekilde, en yüksek şuurla ve en derin adanmışlıkla icra edilmesini gerektirir. Bu bağlamda, Cibril hadisinde Hz. Peygamber tarafından tarif edilen ihsan – yani, “Allah’a, âdeta O’nu görüyormuş gibi kullukta bulunmak; zira biz O’nu göremesek bile O bizi görür.” – namaz tecrübesinin özünü ve metodolojisini oluşturur. Bu tanım, namazı mekanik hareketler silsilesi olmaktan çıkarıp, Hak Teâlâ'nın huzurunda daimî bir müşahede ve murakabe haline getirir. İhsan makamında kılınan bir namazda, sâlik sadece fiziksel olarak kibleye yönelmez; aynı zamanda tüm varlığıyla Mutlak Varlık'a teveccüh ederken, Allah'ı "görüyormuş gibi" olma hali, derin bir huşû, haşyet ve hayret duygusunu beraberinde getirirken, bu müşahede hali aynı zamanda en yüksek estetik zevkin kaynağıdır; zira kul, tüm varlığın ve güzelliğin menbaı olan Cemâl-i Mutlak'ın huzurunda olduğunun idrakine varır. Zira "Allah'ı görüyormuş gibi" olma bilinci, kişinin yaptığı her işte "en güzel olanı yapma", yani işini bir sanatçı gibi en yetkin, en doğru ve en estetik şekilde gerçekleştirme sorumluluğunu beraberinde getirir. Bu, sadece Allah'a yönelik bir kulluk bilinci değil, aynı zamanda yapılan işin kendisine ve onun estetik/ahlâkî niteliğine gösterilen derin bir saygıyı ifade eder.⁹⁰⁷ Yûnusun ilerleyen safhada belki kendi ifadesiyle bir zanaatkar olarak namaz ile yaşadığı önemli, yoğun ve etkili tecrübeyi şiirinde şöyle dile getirmektedir:

*Banladı ol mü'ezzin turdı kâmet eyledi
Hazret'e tutdı yüzün döndi niyyet eyledi*

*Hazret'e baglu elüm Fâtiha okur dilüm
Belini büküp Hakk'a hoş rükû'ât eyledi*

*Şu benüm hâcet-gâhum Tûr tagı oldı meger
Mûsî'leyin bu gönlüm hoş münâcât eyledi*

*Bir sûret gördi gözüm secdeye vardı yüzüm
Yıkıldı tertîblerüm zühdümi mât eyledi*

Ne du'â kılâm ne selâm ne zikr ü tesbîh kılâm

⁹⁰⁷ Turan Koç, *İslam Estetiği* (İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, 2011), 55-57.

Bu biş vakt namâzumı 'ışkun gâret eyledi

Gör Yûnus'ı n'eyledi hoş haberler söyledi

*'Âşıkıdı ma'şûka dâd u sited eyledi*⁹⁰⁸

Namazın, huşûnun derinleşmesiyle birlikte sâlikî nasıl bir mânevî yükselişe ve mârifet tecrübesine taşıyabildiğinin en çarpıcı tasvirlerinden biri Yûnus'un bu şiirinde görülmektedir. Bu şiir, âdetâ namazın içinde yaşanan şahsî bir mi'racın kademelerini, şerîattan hakîkate doğru bir yolculuğu resmetmektedir. Şiir, ezan ve kametle başlayan, niyetle Hazret'e yönelişle devam eden zâhirî hazırlıkla açılır. Ardından Fâtiha okunması ve rükû gibi şer'î fiiller gelir; ancak buradaki "hoş rükû'ât" ifadesi, fiilin artık bir muhabbet ve haşyetle yapıldığına, huşûnun başladığına işaret eder. Üçüncü beyitte ise mânevî bir yükseliş yaşanır: Secde mahalli, hâcet-gâh, Hz. Mûsâ (as)'ın ilahî tecellîye mazhar olduğu Tûr Dağı'na dönüşür ve gönül, Hz. Mûsâ (as) misali Rabbiyle doğrudan bir münâcâta, içten bir yalvarışa dalar "Şu benim hâcet-gâhum Tûr tagı oldu meger / Mûsî'leyn bu gönlüm hoş münâcât eyledi". Bu, namazın artık zâhirî formdan bâtinî bir tecrübeye, marifet merhalesine geçtiğini göstermektedir. Huşû, burada derin bir haşyetle birlikte Hz. Musa'nın(as) Cemâlullahı görme isteğindeki muhabbet ve samimi bir yakarıya dönüşmüştür. Dördüncü beyit, bu mânevî yolculuğun zirvesini tasvir eder: Gönül gözü (cân gözü), ilahî bir tecellî veya "sûret" müşahede eder ve bu müşahedenin haşyetiyle yüz secdeye kapanır "Bir sûret gördi gözüm secdeye vardı yüzüm". Bu müşahede anı o kadar güçlüdür ki, hayrete düşen sâlikte namazın zâhirî tertipleri, hatta akla dayalı zâhidlik anlayışı bile anlamını yitirir, âdetâ yıkılır ve mat olur "Yıkıldı tertîblerüm zühdümi mât eyledi". Bu, huşûnun en ileri derecesinde yaşanan bir hayret, istiğrak, fânîlik ve doğrudan müşahede halidir. Beşinci beyitte, bu hayret ve vecd halinin etkisiyle dua, selam, zikir gibi alışlageldik ibadet formlarının nasıl unutulduğu ifade edilir; yaşanan o derin aşk tecrübesi, beş vakit namazın zâhirî kalıplarını âdetâ "gâret" etmiştir "Ne du'â kılâm ne selâm ne zikr ü tesbîh kılâm / Bu biş vakt namâzumı 'ışkun gâret eyledi". Bu, namazın inkârı değil, bilakis onun huşû ile kılındığında ulaşılabilecek aşkın ve vecd boyutunu, zâhiri aşan bâtinî derinliğini ve namazdan alınan zevki vurgulamaktadır. Hz. Peygamberin miraçtan ümmeti için aldığı hediye zuhur etmektedir. Son beyitte ise Yûnus, bu tecrübenin, âşık kul ile Maşûk arasında gerçekleşen bir alışveriş, "dâd u sited olduğunu, kendisinin bu yolla "hoş haberler" yani mârifet bilgisi getirdiğini söyler. Dolayısıyla bu şiir, namazın, derinleşen bir huşû ve haşyetle, sâlikî nasıl adım adım bir

⁹⁰⁸ T. 364/1-6.

zanaatkar gibi, zâhirî formlardan mârifetullaha ve ilahî müşahedeye ulaştırın bir mi'râc vasıtası olduğunu gözler önüne serer.

Yûnus Emre'nin mârifetullaha ve ilahî müşahedeye erişmiş kişinin namazını tarif eden "*Işk îmâmdur bize Gönül cemâ'at / Kiblemüz dost yüzi dâimdür salât*"⁹⁰⁹ beytini, Osman Nuri Topbaş şerh ederken, bu dizelerde ifade edilen manayı bir hadis-i şerif bağlamında ele alarak açıklamaktadır.; “Rasûlullah namaza durduğu zaman, (haşyetullâh ile) yüreğinden kazan kaynamasına benzer bir ses duyulurdu. Ezan okunduğu zaman, Allâh'ın huzûruna çıkacağı için, etrafındakileri tanımaz hâle gelirdi.”⁹¹⁰ Topbaş, bu hadis üzerinden, Hz. Peygamberin'in namazı ne denli derin bir huşu, Allah korkusu (haşyetullah) ve O'nun huzuruna çıkma bilinciyle eda ettiğini vurgulamaktadır. Ancak Topbaş, bu mânevi tecrübenin ve namazdan alınacak feyzin herkes için aynı seviyede olmayacağına dikkat çekmektedir. O, kişinin bu "miraç" tecrübesinden alacağı payın (nasîb), kalbindeki Allah aşkının derecesiyle doğru orantılı olduğunu ifade etmektedir. Kalpteki ilâhi aşk ne kadar güçlü ve samimi ise, namazdan alınan mânevi haz, huzur ve Allah'a yakınlık hissi de o derece yüksek olacaktır. Sonuç olarak, Osman Nuri Topbaş'ın ifadesiyle, imanına ilâhi aşk ile samimiyetle bağlanmış bir mümin için namaz, sadece yerine getirilmesi gereken bir dini vecibe değil, aynı zamanda büyük bir mânevi zevk, derin bir lezzet ve eşsiz bir saadet kaynağıdır. Böyle bir müminin namazı, âşğın sevgilisine kavuşma anı gibi büyük bir iştıyak ve mutlulukla algılanmakta ve yaşanmaktadır. Namaz, kulun Rabbi ile en mahrem buluşması olup, O'na duyulan sevgi ve bağlılığın en yoğun şekilde tecrübe edildiği bir ibadettir.⁹¹¹

Namaz, Yûnus'ta olduğu gibi tasavvuf geleneğinde farklı şekillerde, müşahede ve hayret içeren mânevî bir zevk ekseninde değerlendirildiği görülmektedir. Namazın ve bu tecrübenin mahiyeti bağlamında Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn* adlı eserinde, namazda elde edilecek mânevî neticelerin temel şartı olarak huşû kavramına dikkat çekmektedir. Gazâlî huşûnun, tâzim, saygı ve hayâ gibi bâtını şartlara riâyet edilerek kılınan namaza, kalpte ilâhi nûrların parlamasına ve mükâşefe ilminin kapılarının açılmasına vesile olduğunu belirtmektedir.⁹¹² Gazâlî'ye göre, yer ve göklerin sırlarına, rubûbiyyetin inceliklerine vakıf olan velîlerin bu mertebeye yükselmelerinde namazın, bilhassa Allah'a en yakın olunan an olarak

⁹⁰⁹ T. 20/1.

⁹¹⁰ Suleymân b. el-Eş'âş es-Sicistânî Ebû Dâvûd, *Sünenü Ebî Dâvûd*, thk. Muhammed Muhyiddîn 'Abdulhamîd (Beyrut: el-Mektebetü'l-'Aşriyye, ts.), 1/340 (No.904).

⁹¹¹ Osman Nuri Topbaş, “Hak Dostlarından Hikmetler Yunus Emre (ra) 10”, *Altınoluk Dergisi* 415 (Eylül 2020).

⁹¹² Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 1/763.

tarif edilen secde halinin “*Secde et, yaklaş!*”⁹¹³ âyetine atıfla merkezi bir rolü bulunmaktadır. Gazâlî mükâşefedeki yakınlığın derecesini, namazdaki ihlasın, samimiyetin derecesiyle doğru orantılı ve bu durumun, kişiden kişiye değişen keşif ve tecellilere yol açabildiğini belirtmektedir. Kimi zaman eşyanın hakîkati olduğu gibi gösterilirken, kimi zaman misali temsillerle (dünyanın leş, şeytanın köpek suretinde gösterilmesi gibi) hakikatler ifşa edilmektedir. Kalbin, isyan ve gaflet paslarından arındırılması, tasfiye, yani kalp aynasının cilalanması, bu tür mânevî keşifler ve basiret için zorunlu görülmektedir.⁹¹⁴ Dolayısıyla, Gazâlî'nin yaklaşımında huşû ve haşyet, ilâhî sıralara muttali olmanın ve derin bir mânevî saadete erişmenin anahtarları olarak konumlandırılmaktadır.

Endülüslü âlim İbn Berrecân'ın (ö.1142) namaz bağlamında Dîdara giden aşamada, kibleye yönelme eylemini fiziksel bir ritüelin ötesine taşıyarak onu derin bir mânevî ve tasavvufî temele oturtan yaklaşımı dikkat çekicidir. Ona göre, Kâbe'ye dönüş yalnızca coğrafi bir yöneliş değil; aksine, kulun Allah ile kurduğu mânevî bir diyalogun, O'nun huzurunda bulunuşun ve ilâhî varlığı kalben idrak etme çabasının sembolik ifadesidir. Bu görüş, Hz. Peygamber'in namazda kible yönüne tükürmeyi yasaklayan ve “Sizden biri namaz kılarken asla yüzü yönüne doğru tükürmesin. Çünkü Allah, namaz kılarken onun yüzü yönündedir.”⁹¹⁵ hadisiyle destekler. İbn Berrecân, bu rivâyetten hareketle namazın, murakabe ve bâtinî nazar ile kişinin Allah Teâlâyı görebileceği ve kulun ilâhî hakîkati içselleştirdiği bir süreç olduğunu savunur.⁹¹⁶

Tasavvuf geleneğinde namaz, sadece formel bir ibadet olmanın ötesinde, derin mânevî tecrübelerle kapı aralayan ve kulun yaratıcı ile ilişkisini zirveye taşıyan bir tecrübe olarak ele alınmaktadır; örneğin İbnü'l-Arabî'nin *Fusûsu'l-Hikem*'deki, namazın ontolojik ve mânevî derinliğini tefsir ederken ki yaklaşımı, özellikle Hz. Peygamber'in “*Gözümün aydınlığı namaz yapıldı*”⁹¹⁷ şeklindeki ifadesine odaklanmaktadır.⁹¹⁸ Bu ifade, İbnü'l-Arabî tarafından namazın en yüksek gayesi olan Hakk'ı müşâhede etme anı olarak yorumlanmıştır. Müşâhede, yani ilâhî hakîkatlere tanık olma hali, kul için en yüksek seviyede bir sevinç, huzur ve tatmin anlamına gelen “göz aydınlığına (kurretü'l-ayn)” tekabül etmektedir.⁹¹⁹ Bu durum, namazın, kul ile Allah

⁹¹³ el-Alak 96/19.

⁹¹⁴ Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*, 1/764.

⁹¹⁵ Ahmed b. Hanbel, *el-Musned*, 9/420 (No.5335).

⁹¹⁶ Mehmet Yıldız, *Kudüs'ün Fethini Müjdeleyen Endülüslü Süfi İbn Berrecân* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2019), 256.

⁹¹⁷ Ahmed b. Hanbel, *el-Musned*, 19/305 (No.12292).

⁹¹⁸ İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 244.

⁹¹⁹ İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 244.

arasında karşılıklı bir konuşma ve müşâhedeye dayanan dinamik bir ilişki olduğunu, Fatiha suresinin okunmasıyla ilgili hadiste⁹²⁰ belirtildiği gibi, ibadetin Allah ile kul arasında mânevî bir paylaşım alanı teşkil ettiğini ortaya koymaktadır.⁹²¹ Dolayısıyla, namazdaki en kâmil mânevî zevk ve saadet hali, Hakk'ın tecellisiyle gerçekleşen bu müşahedeye erişmekle mümkün olmaktadır; bu tecellî aynı zamanda ilâhî bir ihsan olarak değerlendirilmektedir.⁹²² Bu müşâhede durumunun, namazın kişiyi kötülüklerden alıkoymasının ve Allah'ı zikretmenin en büyük ibadet olmasının temelini oluşturduğu ifade edilmektedir. Zira Hakk'ı gören bir gönül, O'nun dışındaki her şeyden yüz çevirerek tam bir teslimiyetle O'na yönelmektedir.

İbnü'l-Arabî'nin namazın ontolojik derinliğine dair sunduğu bu tefsir, ibadetin İlâhî müşahedeye açılan bir kapı olarak konumlandırıldığı nazari bir zirveyi teşkil etmektedir. Ancak marifet bilgisi, sadece nazari bir çerçevede kalmaz; her arifin kalbinde, o arifin istidadına göre yeniden tecelli eden ve zevk yoluyla idrak edilen canlı bir tecrübedir. Bu bağlamda, namazdaki estetik ve mânevî zevkin merkezi konumu, belirli bir zaman, coğrafya veya ekol ile sınırlı değil aynı zamanda ariflerin ortak duyuş zemininin de göstergesidir. Bu ortak zeminin farklı dönemlerdeki yansımalarını görmek, söz konusu tecrübenin kişisel bir halden öte, müşterek bir hakikat olduğunu teyit etmek açısından elzemdir. Bu nedenle, yakın dönem mutasavvıflarından Mahmud Sâmî Ramazanoğlu'nun (ö.1984) tespitleri, aynı hakikat pınarından beslenen bu mânevî zevkin günümüzdeki bir mazharda nasıl dile geldiğini göstermesi bakımından incelenecektir. Sâmî Efendi, *Musâhabe* eserinde namazı, Allah'a yakınlaştıran amellerin en üstünü olarak nitelendirmekte ve Hz. Peygamber'in Mi'rac tecrübesiyle namaz arasında bir paralellik kurarak, “*Kul Rabbine en yakın olduğu an, secdedir*”⁹²³ hadisine atıfla, namazın mümin için mânevî bir yükseliş ve Allah'a vuslat imkânı sunduğu vurgulanmaktadır.⁹²⁴ Hakkıyla eda edilen bir namazın, kişiyi dünyevi lezzetlerden sıyrıp uhrevî bir neşeye ve mânevî zevke ulaştıracağını ifade etmektedir. Bu bağlamda, Hz. Bilal'e hitaben söylenen “*Ey Bilal, beni namazla rahatlat!*”⁹²⁵ ve “*Gözümün nûru namazdadır*” nebevî ifadeleri, namazın gam ve kederlere deva, ruhlara sükûnet ve derin bir mânevî haz kaynağı olduğuna işaret etmektedir. Ramazanoğlu, namazın bu hakikatini idrak edemeyenlerin, oruç gibi başka ibadetleri veya

⁹²⁰ Ahmed b. Hanbel, *el-Musned*, 12/239 (Mo.7291).

⁹²¹ İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 242.

⁹²² İbn Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 244.

⁹²³ Ahmed b. Hanbel, *el-Musned*, 15/174 (No.9461); Muslim, *Şahîhu Muslim*, 2/49 (No.215(482)).

⁹²⁴ Mahmud Sami Ramazanoğlu, *Musahabe* (İstanbul: Erkam Yayınları, 2000), 1/93.

⁹²⁵ Suleymân b. el-Eş'as es-Sicistânî Ebû Dâvûd, *Sunenu Ebî Dâvûd*, thk. Şu'ayb el-'Arna'ût (b.y.: Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiyye, 2009), 7/339 (No.4986).

müzik, semâ gibi vasıtaları daha üstün görerek yanılığa düştüklerini belirtmekte, namazın sunduğu mânevî kazanımların ve zevkin benzersizliğine dikkat çekmektedir.⁹²⁶

2.2. Hayretten Dîdara

Yûnus Emre'nin şiirlerinde hayret, iki temel ve aşamalı bir yapı sergiler: Birincisi aklî hayret, ikincisi ise onu aşan zevkî hayrettir. Yolculuğun başlangıcındaki aklî hayret, genellikle müridin öğreti ve işaretleriyle tetiklenir. Bu aşamada sâlik, kendi aklının sınırlarıyla Allah'ın Zât'ını veya mutlak hakîkati kavramanın imkânsızlığını idrak ettiğinde derin bir şaşkınlık ve acziyet hissine kapılır. Bu hayret, kâinatın veya İlâhî fiillerin ardındaki hikmeti tam olarak kavrayamamaktan kaynaklanan bir şaşkınlık halidir. Yûnus, bu durumu “*Aceb 'aceb ne nesnedür*”⁹²⁷ ya da “*Çok 'acâibler gördüm yokdur cihân içinde*”⁹²⁸ ifadeleriyle dile getirmektedir. Bu hayret, aynı zamanda aklın sınırlarını idrak etmektir. “*Allah sana irmez elüm bu hikmete kaldum tana*”⁹²⁹ beyti, bu noktadaki hayretin, sâlike Hakk'a duyulan özlemi arttırarak daha derin bir arayışa sevk ettiğini göstermektedir. Henüz Dîdar'a vasıl olunmadığı için, bu hayrette bir tür arayış, özlem ve belirsizliğin getirdiği bir şaşkınlık hâkimdir. Bu aşamadaki hayret, kişiyi bir tür boşluk içinde bırakır; tecellîler karşısında hayranlık duyulsa da tecellî edenin mahiyeti tam olarak müşahede edilememiştir. Buna mukabil, sâlik, mânevî yolculuğunda ilerleyip Hakk'ın Cemâl'ini, Dîdar'ını doğrudan müşahede etme noktasına geldiğinde, hayretin mahiyeti değişir ve derinleşir. Dîdar'ı gördükten sonra yaşanan hayret, artık bir arayış veya belirginlik şaşkınlığı değil, Mutlak güzellik ve Azamet karşısında duyulan tarifsiz, vecd dolu bir hayranlık ve istiğrak hâlidir. Yûnus'da bu hayret, aklı tamamen devre dışı bırakır “*aklından ol şaşsa gelür*”⁹³⁰, “*'Aklum şaşdı ögüm dirdi*”⁹³¹, ve sâliki kendinden geçirir “*Benî benden iletdi kaldum hayrân içinde*”.⁹³² Bu aşamadaki hayret, İlâhî aşk ile tamamen bütünleşir; hatta denilebilir ki, Dîdar sonrası hayret, aşkın en yoğun ve vecd dolu tecrübelerinden biridir. Yûnus, bu durumu “*Şöyle hayrân eyle beni 'ışkun odına yanayın / Her kancaru bakarısam gördüğüm seni sanayın*”⁹³³ ifadeleriyle dile getirir. Artık hayret, sadece bir

⁹²⁶ Ramazanoğlu, *Musahabe*, 1/94.

⁹²⁷ T. 10/1.

⁹²⁸ T. 302/16, 339/5.

⁹²⁹ T. 7/4.

⁹³⁰ T. 73/6.

⁹³¹ T. 207/9.

⁹³² T. 339/7.

⁹³³ T. 268/1.

şaşkınlık değil, aynı zamanda vuslatın ve müşahedenin getirdiği bir sarhoşluk ve fenâ haline dönüşür. Kişi, Maşûk'un varlığında kendi benliğini yitirir “*Cân gönül hayrân kalupdur ma'sûka*”.⁹³⁴ Bu hayret, mürşidin öğreti ve işaretleriyle başlar, ancak mürşidin öğreti ve işaretleri, sâlikin kendi içindeki İlâhî tecellîleri müşahede etmesiyle tamamlanır. Ariflerin hayreti, onların mürşidin öğreti ve işaretlerine rağmen Hakk'ın sonsuzluğu karşısında sürekli hissettikleri bir acziyet idraki ve hayranlıktır ki, bu durum dîdar sonrası yaşanan hayretle örtüşmektedir.⁹³⁵

*1 Ma 'şûkumu isteyü iş bu cihân içinde
Delim teferrüc kıldum zemîn ü âsmân içinde*

*2 Gezdüm cümle 'âlemi 'Arş u Levh ü Kalem'i
'İlm-i kitâbı dahı delil beyân içinde*

*3 Çok cehd idüp istedüm yir ü gögi aradum
Hiç mekânda bulmadum buldum insân içinde*

*4 Girdüm vücûd bahrine taldum anun ka 'rına
'İşkıla seyr iderken iz buldum cân içinde*

*5 Ol izi hoş izledüm sagum solum gözledüm
'Acâyiblere irdüm yokdur cihân içinde*

*6 Nâ-gehân gördüm bir yüz yokdur anunla hiç söz
Sırrın dirisem olmaz sıgımaz lisân içinde*

*7 Çünkü gördüm yüzini ana virdüm özümi
Beni benden iletirdi kaldum hayrân içinde*

*8 Yûnus Emre yok oldu küllî varı yok oldu
Andan artuk nesne yok kalman gümân içinde*

⁹³⁴ T. 389/2.

⁹³⁵ “Hayret”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 05 Nisan 2025).

Sâlikin hakikat ve cemâl arayışının estetik bir tecrübe süreci olarak değerlendirilmesinde, Yûnus Emre'nin bu şiiri, hayretin iki temel merhalesini ve bu merhaleler arasındaki geçişi oldukça müessir bir şekilde aydınlatmaktadır. Bu süreç, estetik öznenin (sâlik) başlangıçta estetik nesneyi (ma'sûk/hakikat/güzellik) kendi dışında, haricî âlemde arayışıyla başlar. Şiirin ilk beyitlerinde ifade edildiği üzere, sâlik zemini, âsumânı, Arş'ı, Levh'i ve hatta aklî-naklî delilleri (ilm-i kitâbı, delil beyân) tarayarak bir “teferrüc” içinde olur. Ancak bu hâricî arayış, nefis engeli ve beşerî idrakin sınırlılıkları sebebiyle, hakikati eşyanın zahirî suretinde görmekten öteye geçemez. Bu durum, bir yoksunluk, yetememezlik ve hatta eşyaya yabancılaşma hissi doğurur; zira aranan hakiki güzellik ve zevk, bu suretler âleminde tam olarak bulunamamaktadır.

Bu hâricî arayışın beyhudeliğinin idraki “*Hiç mekânda bulmadum*”, estetik özneyi kendi içine, insân içine yönelmeye sevk eden kritik bir dönüm noktasıdır. Sâlik, en yakınında olan kendi varlık denizine, vücûd bahrine dalarak, ruhunun derinliklerinde, cân içinde İlâhî bir “iz” keşfeder. Yûnus, bu enfûsî seyir esnasında karşılaşılan ve dış dünyada, cihân içinde benzeri bulunmayan “acâyibler”, yani marifet nûrları ve bâtinî hakikatler, özneyi hayretin ilk mertebesine erdirdiğini ima eder. Bu, keşfin ve idrakin hayretidir; hâricî arayışın yetersizliğinin anlaşılması ve enfûsî âlemin sonsuzluğuna dair ilk müşahedelerin yarattığı hem bir şaşkınlık hem de daha derine inme iştiağı barındıran bir hayrettir. Bu noktada, estetik özne ile nesne arasındaki mesafe henüz tam kapanmamış, ancak estetik nesne arayışının yönü içe dönmüştür.

Şiirin ikinci bölümü, estetik tecrübenin zirvesini ve hayretin ikinci, daha aşkın mertebesini tasvir eder. “*Nâ-gehân gördüm bir yüz*” ifadesiyle betimlenen anı, vasıtasız ve dilin ifade sınırlarını aşan, “*sığmaz lisân içinde*”, müşahede anı, Dîdar'a, yani mutlak güzellik ve hakikat'e doğrudan temastır. Bu temâşâ, estetik özneyi cezbe ile tamamen etkisi altına alır; özne ile nesne arasındaki ayırım ortadan kalkar. Yûnus'un “*Çünkü gördüm yüzünü ana virdüm özümü / Beni benden iletirdi kaldum hayrân içinde*” ifadesi, bu durumu özetler. Müşahede edilen mutlak Cemâl karşısında özne, kendi izâfî varlığını unuttur, “kendinden alınır” ve derin bir hayranlık, istiğrak ve aşk hâli içinde kalır. Bu, artık bir arayışın değil, buluşun ve vuslatın hayretidir; hakiki tat ve zevkin kaynağına doğrudan “görüş” ve “tadış” yoluyla ulaşmanın getirdiği, aşkla yoğrulmuş bir hayrettir. Bu mertebede, başlangıçtaki yabancılaşma ve ayrılık hissi yerini tam bir teslimiyete ve yakınlık bilgisine, yani yakîne bırakır. Nihâî kerte, bu derin hayret ve aşk, Yûnusun kendine izafe ettiği estetik öznenin tamamen eriyip yok olduğu “*Yûnus Emre yok oldı*”, sadece Mutlak Güzellik ve Hakikat'in bâkî kaldığı fenâ makamına kapı aralamaktadır.

Hayrete ilişkin dîdarı görme öncesi ve sonrası ayrımı, bir açıdan, Kur'ân-ı Kerîm'deki Yusuf kıssası üzerinden de değerlendirilebilir. Kıssada, Mısır azizinin karısı Züleyhâ'ya dedikodu yapan şehir kadınlarının durumu, hayretin bu iki merhalesini anlamak için benzer bir misal teşkil eder. Başlangıçta kadınlar, Hz. Yusuf'un (as) dillere destan güzelliğini sadece duymuşlar, Züleyhâ'yı bu yüzden kınamışlardır. Bu, hakîkatin veya mutlak güzelliğin doğrudan müşahedesinden önceki, işitmeye, zanna ve hâricî bilgiye dayalı bir durumu temsil etmektedir. Yûnus Emre'nin de Ma'sûk'u ararken başlangıçta kâinatı, kitapları ve delilleri taraması gibi “Gezdüm cümle ‘âlemi ‘Arş u Levh ü Kalem'i / ‘İlm-i kitâbı dahı delîl beyân içinde”,⁹³⁶ ilk aşamadaki, merakla karışık, ancak henüz doğrudan tecrübeye dayanmayan, yoksunluk barındıran bir arayış hayretine işaret eder. Sâlik, duydukları ve okuduklarıyla bir beklenti içine girer, bir heyecan duyar, ancak hakiki zevk ve tat henüz uzaktadır. Bu merhalede, güzelliğin veya hakîkatin kendisi değil, onun haberi veya fikri vardır ve bu, kişiyi tam mânasıyla kendinden geçirmeye yetmez.

Kıssanın devamında Züleyhâ, kadınları imtihan etmek için bir meclis tertip edip, ellerine meyve ve bıçak verdikten sonra Hz. Yusuf'u içeri davet eder. Kadınlar, Yusuf'u gördüklerinde güzelliği karşısında öyle bir hayrete düşerler ki, Kur'ân'ın ifadesiyle: “...onu (görüp) pek büyük buldular ve (hayranlıklarından) ellerini kestiler. Dediler ki: 'Hâşâ! Allah için, bu bir beşer değil! Bu ancak üstün bir melektir!’”⁹³⁷. İşte bu an, hayretin ikinci merhalesine, yani Dîdar'ı veya Mutlak Güzellik'i doğrudan müşahede etmenin getirdiği aşkın ve fenâ hayretine tekabül eder. Bu, artık bir merak veya entelektüel şaşkınlık değil, güzelliğin yoğun tecellisi karşısında aklın ve iradenin tamamen devre dışı kaldığı, öznenin kendinden geçtiği bir istiğrak hâlidir. Kadınların acıyı hissetmeden ellerini kesmeleri, bu hayretin fiziksel duyuları dahi askıya alan gücünü gösterir. Düşünüldüğünde bu hayret aşaması, “an” denilebilecek çok kısa bir süre içinde olmuştur. Hizmetçiler, Hz. Yusuf'u (as) gördükten sonra düşünerek, o zamana kadar gördükleri diğer insanlarla detaylı bir kıyaslama yapıp, ardından endamındaki ahenk, yüz hatlarındaki incelik ve biçimsel unsurlardaki mükemmel nispete bakarak böyle bir şaşkınlık haline düşmemişlerdir.

Estetik tecrübenin doğası her zaman uzun bir tefekkür veya bilinçli bir değerlendirme süreci gerektirmez. Hz. Yusuf (as) kıssasındaki gibi estetik tecrübe bazen ani, aracısız ve karşı konulmaz bir idrak şeklinde de tezahür edebilir. Karşılaşılan olağanüstü bir güzellik veya tecellî

⁹³⁶ T. 339/2.

⁹³⁷ Yûsuf 12/31.

karşısında kişi, saatler süren bir incelemeye veya önceden edinilmiş bir birikime ihtiyaç duymaksızın, o tecrübenin etkisi altına anında girebilir. Bu durum, estetik kavrayışın sadece rasyonel ve analitik bir süreç olmadığını, aynı zamanda insanın fitratına yerleştirilmiş sezgisel ve doğrudan bir bilme yetisi olduğunu gösterir. Esasında âyette de sadece fiziksel güzellik değil, Hz. Yusuf (as) için hizmetçilerin hissettiklerini, büyüklük (اَكْبَرُنَّهُ) yani azamet, celâl, heybet ve hatta kutsallık gibi sıfatlarla birlikte değerlendirebileceğimiz şekilde ifade edilmektedir. Bu, sıradan bir güzellikten öte, insanı derinden etkileyen, adeta büyüleyen mânevî bir güzelliğin de varlığına işaret eder. Öyle ki melek olabileceği zannına kapılırlar. Hz. Yusuf'ta (as) da benzer şekilde, fiziksel güzelliğinin ötesinde, kişiliğinden ve duruşundan kaynaklanan bir azamet ve ululuk bir anda tüm görülebilir sıfatlarıyla tecellî etmiştir. Burada felsefi bağlamda ya da estetik gelenek içerisindeki bazı yaklaşımlarca öne çıkarılan aklî sürece dahil olmayan, dikkat edilerek yoğunlaştırılması gerekmeyen, anlık tecrübe ile hissedilen ayrı bir bilgi türünden bahsedilebilir. Yani, mantık yürütme veya daha önceki deneyimlere kıyasa dayanarak değil, doğrudan, fitrî bir şekilde elde edilen bir bilgi. Hizmetçilerin Hz. Yusuf'a (as) karşı duydukları hayranlık ve şaşkınlık da işte bu türden, akıl yürütmenin ötesinde, anlık ve derinden hissedilen bir tecrübeye dayanmaktadır.

Bu âyetteki tecrübeye kişinin bu bilgiyi elde etmek için sadece aklını kullanması konusu değil, aklın sınırlarını aşacak şekilde -ki insan aklî ve hatta fitrî süreçte kendine bilerek zarar vermeyeceğini varsayarsak- hizmetçiler ellerini kesmelerine de vurgu yapılmıştır. Hizmetçiler için, Yusuf (as) görmeden önce yapılan kınamalar vs. bu tecrübe ile çok daha farklı bir davranış şekline dönmüştür ve bu noktadan sonra da farklı olacaktır. Bu da yaşanabilecek estetik bir tecrübenin çok hızlı bir şekilde kişide gösterebileceği tesiri ifade etmektedir ki burada herhangi bir seyr ü sülûktan ya da riyazat aşamasından, zevk tebdilinden bahsedilmemektedir. Yûnus bu durumun yaşanmadıkça anlaşılamayacağını hatta hizmetçilerin tecrübe etmeden önceki yaptıkları gibi aşık kişinin kınanabileceğini belirttiği beyitlerde mevcuttur: “*İy beni ‘ayıblayan gel beni ‘ışkdan kurtar / Ger elünden gelmezse söyleme fâsid haber’*”i “*‘Âşıklarun ahvâli ma’sûk katında biter Sözüün var ana söyle benim elümde ne var’*”⁹³⁸ “*Dertsüzlere benim sözüm benzer kaya yankusına / Hâldaş bilir hâldaşınun gönlindeki şol râzını’*”⁹³⁹

Yûnus Emre'de gerçek hayret denilebilecek merhale, Ma'sûk'un Cemâli'nin doğrudan temâşasıyla başlar: “*Kaçan kim ol dilber benim gözlerüme tutaş oldu / Gönüm cânım virdüm*

⁹³⁸ T. 26/1-2.

⁹³⁹ T. 359/7.

ana 'ışkı bana yoldaş oldı"⁹⁴⁰. Bu görüş, akli giderir "Akıl gide hayrân ola"⁹⁴¹, benliği yok eder "Beni benden iletdi kaldum hayrân içinde"⁹⁴² ve sâliki derin bir aşk zevkiyle doldurur. Bu zevk ve hayret öylesine yoğundur ki, âşık artık kendi varlığını, canını dahi düşünmez hâle gelir; tıpkı ellerini kesen hizmetçi kadınlar gibi, canından geçmeye "Cânlar fidâ yoluna bu cân kayısı degül"⁹⁴³ kanlı gözyaşları dökmeye "Benzüm sarı gözlerüm yaş Bagrum pâre yüregüm baş"⁹⁴⁴ ve Ma'şûk uğruna her türlü fedakârlığa hazır olur. Şiirdeki "Dost yüzini göricegez artar gözlerümün nûrı / Uçmak gelmez nazaruma hezârân bin olsa Hûri"⁹⁴⁵ beyitleri, müşahade sonrası yaşanan bu hayretin, âhîret nimetlerini dahi gözden düşürecek derecede üstün bir zevk ve tat içerdiğini göstermektedir. Dolayısıyla, Hz. Yusuf kıssası, Yûnus'un şiirlerindeki hayretin, başlangıçtaki merak ve arayış şaşkınlığından, Dîdar'ı müşahade ile gelen, âşıkı kendinden geçirip canından vazgeçirecek kertede derinleşen bir aşk ve fenâ hayretine doğru tekâmülünü anlamak için veciz bir örnek olarak değerlendirilebilir.

3. DÎDAR

Hayret, dîdar, müşahade ve cemâlin yoğun tecelisi ve sâlikteki dönüşüm süreci, aynı zamanda derin bir estetik tecrübenin de alanı olduğu varsayılabilir. Cân gözüyle görülen Dost'un cemâli, cân kulağıyla işitilen kudret sesi, cân dudağıyla tadılan birlik şarabı, sâliki sadece bilgiye değil, aynı zamanda tarif edilemez bir mânevî hazza ve güzellik idrakine ulaştırır. Marifet kapısındaki seyir, bu yönüyle, hakîkatin hem bilinç hem de estetik düzeyde derinden kavrandığı ve yaşandığı kritik bir merhaledir. Bu marifet bilgisi ve zevk-i selim haliyle birlikte, sâlik için mânevî yolculuğun en güçlü motivasyonu ve en büyük iştihakı olan" Dîdar"¹, yani Cenâb-ı Hakk'ın en yakın tecellisini, O'nun yüzünü müşahade etme arzusu ve hedefi daha da merkezi bir konuma gelir. Yûnus Emre Dîvânı'nda "dîdar", hem yolun sonundaki nihâî vuslatı hem de yolculuğun başındaki aşkı tutuşturan ilk kıvılcımı ifade eder.

Gerçekten de dîdar tecrübesi veya ona dair ilk işaretler, âşık olma yolunda tetikleyici bir rol oynar. Dost'un yüzünden yansıyan bir nûr, bir tecellî parıltısı, sâlikin gönlüne düştüğünde, tüm dünyevi değerler anlamını yitirir ve mutlak bir yöneliş başlar. Yûnus, bu ilk karşılaşma

⁹⁴⁰ T. 354/1.

⁹⁴¹ T. 372/2.

⁹⁴² T. 339/7.

⁹⁴³ T. 165/1.

⁹⁴⁴ T. 404/4.

⁹⁴⁵ T. 408/1-2.

anın dönüştürücü gücünü şöyle ifade eder: “Kaçan kim ol dilber benüm gözlerüme tutaş oldu / Gönlüm cânüm virdüm ana ‘ışkı bana yoldaş oldu’⁹⁴⁶. Dîdarın bu ilk “tutuşması”, gönlü ve canı tamamen teslim alır, aşkı sâlikin ayrılmaz yoldaşı kılar. Bu ilk görüş anı öylesine etkilidir ki, sâlik artık aklının ve iradesinin kontrolünü kaybetmeye başlar, öğüt dinlemez olur: “Ma ‘şûk yüzün gördi meger öğütleyüp ögin dirmez’⁹⁴⁷. Artık tek arzusu, o ilk müşahedenin devamı, o yüzü tekrar ve tekrar görebilmektir.

Rûzbihân-ı Baklî (ö. 1209), İlahi aşk üzerinde yazılmış nadir kaynaklardan biri olan *Abherü'l-Âşıkîn*⁹⁴⁸ eserinde Yûnus’un değişlerine yakın bağlamda, âşığın maşukuna yönelen nazarı, sadece şeklî bir gözlemden ibaret olmadığını belirterek; O, âşığın nazarının, maşukun sahip olduğu niteliklerde tecellî eden “aslî güzelliği” daha yoğun ve derin bir biçimde müşahede ettiğini vurgulamaktadır. Buradaki “aslî güzellik” kavramı, görünürdeki formların ötesinde, varlığın özünde bulunan, ilâhi kaynağa işaret eden mutlak ve ezeli güzelliği ifade etmektedir. Şöyle ki, âşık, maşukun sıfatları aracılığıyla bu temel ve kökensel güzelliği algıladıkça, kalbindeki aşk duygusu da buna paralel olarak artış göstermekte, yani “ziyadeleşmektedir”. Bu tespiti için Rûzbihân-ı Baklî, metaforik bir dil kullanarak, aşkı, bir kandilin yanmasını sağlayan, canlı tutan, onu besleyen enerji kaynağı, yağa benzetmektedir. Rûzbihân-ı Baklî, bu “kandil yağının” kaynağının “kadim güzellik” olduğunu ifade etmektedir. “kadim güzellik” tabiri, zamanın başlangıcından önce var olan, yaratılmamış, ezeli ve mutlak güzelliğe, yani ilâhi güzelliğe gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla Rûzbihân-ı Baklî, aşkın yoğunluğunun, bu ezeli güzellik kaynağından beslenme derecesiyle doğru orantılı olduğunu vurgulamaktadır. Tıpkı kandilin yağının artmasıyla ışığının parlaklaşması gibi, âşığın bu ezeli güzelliği idrak etmesi veya bu güzelliğin âşıkta tecellî etmesi arttıkça aşkın da güçleneceğini; bu idrak veya tecellî azaldıkça aşkın da zayıflayacağını işaret etmektedir.⁹⁴⁹

Nihâyetinde Rûzbihân-ı Baklî, bu analizlerinden yola çıkarak, aşk ile güzellik arasında ontolojik ve kopmaz bir bağ bulunduğunu sonucuna varmaktadır. Ona göre, aşk, kendi özü ve kökeni itibarıyla güzellikle ayrılmaz bir birliktelik içindedir. Güzellik aşkı doğuran ve besleyen temel unsur iken, aşk da daima güzelliğe yönelen ve onunla var olan bir duyuş ve biliş halidir.

⁹⁴⁶ T. 354/1.

⁹⁴⁷ T. 104/1.

⁹⁴⁸ Aşkar, *Tasavvuf Tarihi Literatürü*, 105.

⁹⁴⁹ Ruzbihan Baklî, *Abherül-Âşıkîn Aşıkların Halleri*, çev. Y. Emre Taşdemir (İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2024), 56.

Bu bağlamda Rûzbihân-ı Baklî, aşkın varoluşsal temelini güzellikte bulduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Hak Dîdarının, sâlik için kadim güzellikten gelen ilk tecelliler tam ve sürekli değildir; perdeli ve hicaplıdır: “*Sensin bize bizden yakın görünmezsin hicâb nedür / Çün ‘aybı yok görklü yüzün üzerinde nikâb nedür*”⁹⁵⁰. Bu perdeli olma hali, sâlikin arzusunu, iştihakını ve aşkını daha da arttırır. Tam olarak ele geçirilemeyen, ancak varlığı derinden hissedilen Sevgili'nin dîdarı, âşğın sürekli bir arayış ve özlem içinde olmasına neden olur: “*Dost yüzini göricegez artar gözlerümün nûrı*”⁹⁵¹. Dîdarın bir an görünüp kaybolması, âşğın gönlünü bir savaş alanına çevirir, onu hem hayran bırakır hem de daha derin bir arayışa sevk eder. Bu durum, sâlikin iradesinin zayıflamasına ve tamamen Hakk'ın cezbesine kapılmasına yol açar. Artık her yerde O'nun yüzünü arar, O'nun işaretlerini gözler: “*Her kancaru bakarısam oldur gözüme görinen*”⁹⁵². Bu arayış, aşk ateşini sürekli canlı tutar. Dîdara ulaşma arzusu, Yûnus Emre için diğer tüm dünyevi ve hatta uhrevi hedefleri geri plana iter. Cennet ve içindekiler dahi dîdarın yanında sönük kalır: “*Bize dîdâr gerek dünyâ gerekmez*”⁹⁵³, “*Korkmaya Tamu'sından ummaya Hûrîsinden / Dâim anun maksûdı Hakk'un dîdârı gerek*”⁹⁵⁴. Bu, âşğın tek ve mutlak maksadının Ma'şûk'un kendisi olduğunu gösterir: “*Maksûdumuz dîdârıdı*”⁹⁵⁵. Dîdar arzusu öylesine güçlüdür ki, diğer her şeyden feragat edilir: “*Gerekmez yâr gerekmez cân gerekmez / Bize dîdâr gerek deyyâr gerekmez*”⁹⁵⁶. Eğer bu hususa dikkatlice yaklaşılsa, sâlikin gelişiminin ve daha önceki dönemde celâlî bir terbiye yoluyla terk ettiği dünyevi zevklerin, tam anlamıyla cemâlî bir tecellî ile fenâ bulmasını sağlamaktadır; zira cemâlî tecellî, bir tür arındırma işlevini sürdürmektedir.

Dîdara ulaşmanın önündeki hicaplar (nefs, benlik, dünya sevgisi, gaflet) kalktıkça “*Gözün hicâbın silicek yir-gök tolu dîdâr durur*”⁹⁵⁷, müşahede daha sürekli ve net hale gelir. Bu müşahede, belirli şartlara bağlıdır: Aşk “*âşıklar dîdâr göriser*”,⁹⁵⁸ miskinlik “*Kimde*

⁹⁵⁰ T. 89/1.

⁹⁵¹ T. 408/1.

⁹⁵² T. 54/5.

⁹⁵³ T. 101/1.

⁹⁵⁴ T. 142/5.

⁹⁵⁵ T. 63/4.

⁹⁵⁶ T. 101/6.

⁹⁵⁷ T. 61/10.

⁹⁵⁸ T. 63/3.

miskînlik varısa Hak dîdârın ol göriser”,⁹⁵⁹ erenlere bağılık “*Erenlere münkirisen dîdâr ırak senden yana*”⁹⁶⁰ ve ahlâkî arınma⁹⁶¹.

Dîdar tecellisi, sâliki tamamen dönüştürür. O’nu gören kişi, dünyadan ve kendinden geçer “*Dost yüzini göricegez niçe karâr kılsun bu cân*”⁹⁶² gözünü bir daha O’ndan ayıramaz “*‘Ayne’l-yakîn gören kişi ırmaz gözün dost yüzinden*”⁹⁶³. Bu tecellî, en büyük bayramdır ve tüm ibadetlerin yöneldiği kible haline gelir “*Kıblemüz dost yüzi dâimdür salât*”⁹⁶⁴. Yûnus, bu müşahede anını “*dost dîdârın ‘ıyân gördüm*”⁹⁶⁵ veya “*gönlüm gözün*” açıp sultanımı “*gördüm mutlak*”⁹⁶⁶ gibi ifadelerle dile getirir.

Sonuç olarak, Yûnus Emre’de “dîdar”, hem mânevî yolculuğun nihâî hedefi ve vuslatın ta kendisi, hem de bu yolculuğu başlatan, aşk ateşini tutuşturan, sâliki cezbederek Hakk’a yönelten ilk ve en güçlü etkendir. Başlangıçta perdeli ve anlık olan bu tecellîler, sâlikin aşkı ve arayışını derinleştirir; yolculuk ilerledikçe perdeler kalkar ve dîdar müşahedesi daha sürekli ve net bir hale bürünerek sâliki nihâî birliğe ulaştırır.

*Bu dünyâyâ Gönül viren sonucu pişmân olısar
Dünyâ benim didükleri hep ana düşmân olısar*

*İy dostını düşmân dutan gaybet yalan söz söyleme
Bunda gammâzlık eyleyen anda yiri tar olısar*

*Çünkü olısar yiri tar kazançlı kazancı kadar
Mü'minlere geldi haber ‘âşıklar dîdâr göriser*

*Maksûdumuz dîdârıdı şeyhümüz girçek er idi
Evvel dahı ol varıdı âhir dahı var olısar*

Oldur âhir oldur ebed hem dillerde Küfven ahad

⁹⁵⁹ T. 63/7.

⁹⁶⁰ T. 10/4.

⁹⁶¹ T. 293/5.

⁹⁶² T. 259/1.

⁹⁶³ T. 259/7.

⁹⁶⁴ T. 20/1.

⁹⁶⁵ T. 349/4.

⁹⁶⁶ T. 128/1.

Evliyâ geçdi dünyâdan bir sâ'at kime kalısar

*Alun evliyânun elin togrı varun Hakk'un yolın
Ma'nî budur bellü bilün bildüm diyen bilmeyiser*

*Yûnus imdi bildüm dime miskînlige elden koma
Kimde miskînlık varısa Hak dîdârın ol göriser⁹⁶⁷*

Yûnus Emre'nin bu şiiri, tasavvufi seyrin merkezinde yer alan Dîdar'ı merkeze alarak, bu yüce mertebeye ulaşmanın yolunu ve bu yolculuktaki temel idrak aşamalarını veciz bir dille ortaya koyar. Şiir, sâliki öncelikle fâni olana gönül vermenin akıbeti konusunda uyararak başlar: “*Bu dünyâyâ gönül viren sonucu pişmân olısar / Dünyâ benüm didükleri hep ana düşmân olısar*”. Buradaki “dünya”, sadece maddi âlemi değil, daha geniş anlamıyla geçici olan, zevale mahkûm her türlü beşerî güzelliği, sahiplik iddiasını, makamları ve nefsanî hazları kapsar. Tasavvuftaki hakiki güzellik anlayışının temelinde ebedîlik yatar; fâni olan, surette kalan her türlü güzellik ve değer, kişiyi asıl güzellik'ten alıkoyan birer engel, hatta nihâyetinde birer “düşman” haline gelebilir. Bu idrak, sâlkinin yüzünü geçici olandan Bâkî olana, yani Dîdar'a çevirmesi için ilk adımdır.

Şiirin devamında, ahlâkî arınmanın gerekliliğine işaret edildikten sonra, Dîdar'ın özellikle âşıklar için ilâhî bir müjde olduğu belirtilir: “*Mü'minlere geldi haber 'âşıklar dîdâr göriser*”. Dîdar, ancak aşk ile yanıp tutuşan, fâni güzelliklerin ötesini arayan gönüllere açılan bir sırdır. Yûnus, Dîdar'ın kendi yolculuğundaki mutlak hedef olduğunu “*Maksûdumuz dîdârdı*” diyerek ilan ederken, bu hedefin ezeli ve ebedî olan, eşi benzeri bulunmayan Mutlak Bir “*Küfven ahad*” olduğunu da vurgular. Dîdar'ı gösteren görülür kılan yolun temel argümanı görüldüğü gibi aşkdır.

4. AŞK

Aşk aşaması hem epistemolojik hem de estetik güzelliği ve hakîkati idrak etme açıdan ikiliğin birliğe yaklaştığı son aşamadır denilebilir ayrıca sâlikin mânevî seyrindeki olgunlaşmasının en belirgin işaretidir. Sâlikin marifet kapısında cân gözüyle müşahede ettiği ve

⁹⁶⁷ T. 63/1-7.

cân kulağıyla işittiği hakikatler, hayret, perdeli dîdar tecellileri onu kaçınılmaz olarak yolculuğun bir sonraki ve en merkezi aşamasına taşır: İlahi aşk. Yûnus Emre Divanı'nda aşk, sadece bir duygu değil, varoluşun temelini oluşturan, sâliki dönüştüren, ona yol gösteren ve nihâyetinde Hakk'a ulaştıran mutlak kuvvettir.

Aynülkudât el-Hemedânî (ö.1131), Allah'a ulaşmanın farz olduğunu ve aşkın insanı Allah'a ulaştıran bir vasita olması sebebiyle aşk yolunun da farz olduğunu belirtir. Hemedânî'ye göre aşkın başlaması için genellikle bir “görme” veya “idrak etme” hali gereklidir. Leyla ve Mecnun örneğinde olduğu gibi, Leyla'nın güzelliğini görecektir ve ona âşık olacak bir göze sahip olmak gerektiği vurgulanır. Bu göze sahip olan için Leyla'ya (yani maşuka, îlâhi güzelliğe) âşık olmak bir zarurettir. Hatta bazen sadece ismini duymak bile aşka düşmek için yeterli olabilir ki bu Hemedânî'ye göre “garip ve acip bir iştir”.⁹⁶⁸ Dolayısıyla dîdarın ilk müşahedesiyle veya işaretleriyle kalbi tutuşan sâlik için aşk, artık en öncelikli rehber olur. Aşk, geleneksel dinî anlayışların ve şeklî formların ötesine geçen bir hakikat kapısı açmaktadır. Yûnus Emre için aşk, dinin ve milletin sınırlarını aşan, doğrudan Hakk'a yönelten bir yoldur: “*Dîn ü millet sorarısın ‘âşıklara dîn ne hâcet / ‘Âşık kişi harâb olur âşık bilmez dîn diyânet*”⁹⁶⁹. Aşk, kişinin imamı “*‘İşk îmâmdur bize Gönül cemâ’at*”⁹⁷⁰ ve kılavuzu “*‘İşk oldı bana kulavuz*”⁹⁷¹; “*‘İşki kılavuz tutdum ‘ışka ulaşup geldüm*”⁹⁷² haline gelir. Bu noktada, şeriatın zahiri hükümleri veya sıradan ibadetler “*zühhd ü tâ’at*”⁹⁷³ aşkın coşkunu karşısında ikincil kalabilir; çünkü âşığın tüm yönelişi ve kıblesi artık Dost'un yüzü, yani dîdardır “*Kıblemüz dost yüzi dâimdür salât*”⁹⁷⁴. Aşkın bu merkezi konumu, onun îlâhi bir lütuf olduğunu da gösterir; aşk dersinin müderrisi bizzat Allah'tır “*Tanrı virür sebaki ‘ışk hod müderrisidür*”⁹⁷⁵ ve bu ilim, ancak yaşayanlarca bilinebilir “*‘Âşıklarun hâlini ‘âşık olanlar bilür*”⁹⁷⁶.

Yûnus Emre'ye göre aşk, sadece bireysel bir tecrübe değil, aynı zamanda kozmik bir prensiptir. Tüm yaratılışın temelinde aşk vardır: “*Yir ü gök yaradıldı ‘ışkıla bünyâd oldı*”⁹⁷⁷.

⁹⁶⁸ Aynülkudat Hemedani, *Temhidat : Aşk ve Hakikat Üzerine Konuşmalar* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016), 80.

⁹⁶⁹ T. 17/1.

⁹⁷⁰ T. 20/1.

⁹⁷¹ T. 177/9.

⁹⁷² T. 181/1.

⁹⁷³ T. 17/2.

⁹⁷⁴ T. 20/1.

⁹⁷⁵ T. 29/8.

⁹⁷⁶ T. 26/7.

⁹⁷⁷ T. 191/1.

Varlığın ayakta duruşu dahi aşkın tadıyladır: “*Bu yir ü gök ü ‘Arş u Ferş ‘ışk dadıyla kâyımdur / Bünyâdı ‘ışkdur ‘âşika her bir arada eli var*”⁹⁷⁸. Aşk, Hakk'ın varlığının bir yansıması “*‘ışkdur Hakk'un varlığı*”⁹⁷⁹ ve yer ile göğü dolduran temel gerçekliktir “*Yir gök tolu bu ‘ışk durur ‘ışksuz hiç nesne yok durur*”.⁹⁸⁰ Bu nedenle aşk, bir güneşe benzetilir ve aşksız gönül taşa döner⁹⁸¹. Aşk olmadan hayatın anlamı ve tadı yoktur; ebedi diriliği arayanlar aşk eteğine tutunmalıdır, zira aşktan başka her şey geçicidir “*Bâkî dirlik seven kişi gerek tuta ‘ışk etegin / ‘ışkdan artuk her nesnenün degşirilür zevâli var*”⁹⁸²; “*‘ışksuz biten çiçek soldı ‘ışkıludur dirlik hoşı*”.⁹⁸³ Aşk, sâlike ebedi hayat bahşeder: “*Ben ‘ışksuzın olımazam ‘ışk olıcak ben ölmezem / ‘ışkdur hayâtum hâsılı ‘ışkdan gayrısın bilmezem*”⁹⁸⁴.

Benzer bir şekilde İbnü'l-Arabî de, varlık ve kozmoloji anlayışının merkezine “aşk” kavramını yerleştirmektedir. İbnü'l-Arabî'ye göre, âlemin varoluş süreci, özünde bir “aşk hareketi” ile başlamaktadır; âlem, bu enfüsî dinamizmle kendi varlığını adeta talep etmektedir.

... âlem, aşk hareketiyle kendisini talep eder. Bütün hareketlilerin hareketi de aşk ve sevgi kaynaklıdır ve bundan başka bir şey gerçekleşemez. Bu tecellîye kim âşık olmaz? O, güzellikle nitelenendir ve güzellik, özü gereği sevilen şeydir. Hak cemâl suretinde tecellî etmeseydi, âlem ortaya çıkmayacaktı. Böylelikle âlemin ortaya çıkması, bu aşk kaynaklı hareketle gerçekleşmiş ve hal böyle sürmüştür. Öyleyse âlemin hareketi, süreklidir ve bitişi yoktur.⁹⁸⁵

Bu düşünce, varlığın pasif bir şekilde yaratılmaktan ziyade, îlâhi aşka bir cevap olarak aktif bir yönelim içinde olduğunu ima eder. İbnü'l-Arabî, bu düşüncesini daha da ileri götürerek, evrendeki tüm hareketlerin temel motivasyonunun aşk ve sevgi olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, gezegenlerin dönüşünden en küçük zerrelere kadar her türlü devinim, bu temel ilkeye, yani aşka dayanmaktadır ve bunun dışında bir hareket kaynağının gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu, aşkı sadece duygusal bir olgu değil, aynı zamanda ontolojik ve kozmolojik bir prensip olarak konumlandığını göstermektedir. Bu noktada İbnü'l-Arabî,

⁹⁷⁸ T. 32/3.

⁹⁷⁹ T. 233/5.

⁹⁸⁰ T. 177/2.

⁹⁸¹ T. 66/1.

⁹⁸² T. 32/5.

⁹⁸³ T. 360/4.

⁹⁸⁴ T. 192/5.

⁹⁸⁵ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 10/292.

retorik bir soruyla, ilâhi bir tecellî olan bu aşk ve hareket kaynağına kimin âşık olmayacağını sormaktadır. Çünkü ona göre, bu tecellî, özünde “güzellik” ile nitelenmiştir. Güzellik ise, İbnü'l-Arabî'nin işaret ettiği üzere, doğası gereği sevilen, kendisine karşı bir çekim ve sevgi uyandıran temel bir vasıftır. Bu bağlamda İbnü'l-Arabî, kritik bir tespitte bulunmaktadır: Eğer Hak, kendi mutlak güzelliği suretinde tecellî etmemiş olsaydı, yani bu aşkın ve sevginin yöneleceği güzel bir tezâhür olmasaydı, âlemin varlık sahnesine çıkması da mümkün olmayacaktı. Ona göre, âlemin yaratılışı ve varoluşu, doğrudan doğruya Tanrı'nın kendi güzelliğini ve bu güzelliğe duyulan aşkı içeren bir tecellî sürecinin sonucudur. Sonuç olarak, İbnü'l-Arabî'ye göre âlemin ortaya çıkışı ve varlığını sürdürmesi, tamamen aşk kaynaklı ve güzelliğe yönelen ilâhî bir hareketle gerçekleşmiş olup, bu süreç kesintisiz bir şekilde devam etmektedir. Bu nedenle İbnü'l-Arabî, âlemin hareketinin sürekli olduğunu, bir başlangıcı olduğu gibi (aşkla talep edilişi), bu aşk devam ettiği sürece bir bitişinin de olmayacağını belirtmektedir. Bu, evrenin dinamizminin temelinde yatan ilâhi aşkın sürekliliğine ve yaratılışın devam eden bir süreç olduğuna işaret eder.

Yûnus'da aşkın sâlik üzerindeki etkisi derinden dönüştürücüdür. O, bir ateş gibi cana düşer, yürek yağın eritir⁹⁸⁶, kişiyi hamlıktan pişirir “*ben hamıdum 'ışk bişürdi'*”⁹⁸⁷ ve akli olgunlaştırarak hayrı şerden ayırma yetisi kazandırır. Bu aşk ateşi, bazen dayanılmaz acılar ve cefalarla birlikte gelir “*Dürlü dürlü cefânun adını 'ışk virmişler'*”⁹⁸⁸ ancak gerçek âşık bu cefaya katlanır, çünkü bu katlanmış onu Dost'a yaklaştırır⁹⁸⁹ ve sabrın yetmediği yerde aşk devreye girer “*'İşkun aslı oddan durur sabrumıla olmaz benüm'*”⁹⁹⁰. Aşk, kişiyi kendinden alır “*'İşk beni benden aldı'*”⁹⁹¹ benliğini yok eder “*'İşk kime kim irerse kendüden gayrı komaz'*”⁹⁹² ve onu tamamen Maşuk'un rengine boyar. Bu öyle bir haldir ki, âşık ne tam ayık ne tam sarhoştur, sürekli bir hayranlık ve mestlik içindedir “*Bu 'ışk ile bulanugam ne esrügem ne ayıgam / Ne uyuram ne uyanugam hayrân u mestüm bilmezem'*”⁹⁹³. Aşk, bir tuzak gibidir, ona düşen bir daha kurtulamaz “*'İşk duzagına düşdüm tutıldum ele geldüm'*”⁹⁹⁴.

⁹⁸⁶ T. 376/1.

⁹⁸⁷ T. 208/3.

⁹⁸⁸ T. 68/1.

⁹⁸⁹ T. 68/1.

⁹⁹⁰ T. 214/7.

⁹⁹¹ T. 367/13.

⁹⁹² T. 236/1.

⁹⁹³ T. 192/6.

⁹⁹⁴ T. 196/1.

Bu dönüştürücü süreçte âşık, aşkı için her şeyini feda etmeye hazırdır. Aşkın sermayesi candır ve gerçek âşık canını bu yolda vermekten çekinmez “*İşk bâzîrgânı ser-mâye cânı / Bahadur gördüm cânâ kıyanı*”⁹⁹⁵. Malını mülkünü, evini barkını terk eder “*Kim ki dostı sevdi ise hânûmânı terk iylesün*”⁹⁹⁶ ve hatta melamet tonunu giymeyi göze alır “*Şükranê cânımı virem ger melâmet tonun geyem*”⁹⁹⁷. Çünkü bilir ki aşk yolunda dünyevi kaygılar, “âr” ve “nâmus” gibi kavramlar anlamını yitirir “*İşkda kahırlar çok olur ‘ışk erine gayret muhâl / Yûnus ‘âşık oldunısa ‘âşıklarda ‘âr olmadı*”⁹⁹⁸. Aşk, hiçbir dünyevi ölçüyle kıyaslanamaz ve değeri biçilemez “*İşkî hiç bir nesneye mesel bağlasam olmaz / Dünyâ vü âhiretde ne dutısar ‘ışk yirin*”⁹⁹⁹.

Nihâyetinde aşk, âşık ile Maşuk arasındaki ikiliği ortadan kaldıran birleştirici güçtür. Aşk yolunda canını verenler, Dost ile visale ererler¹⁰⁰⁰. Gerçek âşık, Maşuk'uyla birlikte seyrandadır “*Ma‘şûkıla seyrândadur girçek ‘âşık olan kişî*”¹⁰⁰¹ ve aslında özünde âşık, Maşuk ve aşkın kendisi birdir “*Asılda ‘âşık u ma‘şûk u ‘ışk bir / Bu birden gerçi kim yüz bin görindi*”¹⁰⁰². Bu birlik idraki, Yûnus Emre'nin aşk anlayışının ve mânevî seyrinin zirvesini oluşturur. Aşk hem yolun kendisi hem de varılacak nihâî duraktır; varlığın özü, hayatın anlamı ve Hakk'a ulaşmanın tek gerçek vasıtasıdır.

Fahreddin-i Irâki (ö.1289), *Lemaât* adlı eserinde, Yûnus'un belirttiği “*Asılda ‘âşık u ma‘şûk u ‘ışk bir*” ifadesini tasavvufî aşk anlayışının temel dinamiklerinden biri olarak kabul eder. Iraki'ye göre, âşığın gösterdiği arayış, talep ve yoğun çabası ve arayışı, aslında Ma'şûk'un arzusunun veya talebinin bir yansıması, bir numûnesidir. Bu ifadeyle Irâki, îlâhî cezbeden veya Tanrı'nın kuluna yönelik iradesinin, kulun arayışından önce geldiğini vurgulamaktadır. Âşığın hareketi, Ma'şûk'un onu kendine çekmesinin bir sonucudur. Devamında Fahreddin-i Iraki, âşığın sahip olduğu görünen niteliklerin kökenine dair ontolojik bir açıklama getirmektedir. Irâki, âşığın sahip olduğu hayâ, yoğun şevk, sevinç, neşe ve gülme gibi duygusal ve ahlâkî niteliklerin yanı sıra, daha genel bir ifadeyle sevenin yaratılışında bulunan tüm özelliklerin aslında ve köken itibarıyla Mahbûb'un, yani Tanrı'nın sıfatları olduğunu vurgulamaktadır. Bu

⁹⁹⁵ T. 353/1.

⁹⁹⁶ T. 65/2

⁹⁹⁷ T. 209/5.

⁹⁹⁸ T. 386/8.

⁹⁹⁹ T. 254/5

¹⁰⁰⁰ T. 32/1.

¹⁰⁰¹ T. 372/11.

¹⁰⁰² T. 411/8.

düşünceye göre, âşıkta tezâhür eden bu nitelikler, onun kendi zatına ait asli özellikler değildir. Bu bağlamda Irâki, söz konusu sıfatların, sevenin nezdinde sadece birer “emanet” olduğunu ifade etmektedir. Emanet kavramı burada, özelliklerin gerçek sahibinin Tanrı olduğunu, âşığın ise bu ilâhi sıfatların yalnızca taşıyıcısı veya tecellî mahalli olduğunu ima eder. Dolayısıyla, âşığın bu sıfatlarda gerçek bir ortaklığı veya sahipliği bulunmamaktadır. Vahdet-i vücûd ekolüne yakın duran Irâki,¹⁰⁰³ bu iddiasını metafiziksel bir gerekçeyle çıkarımla şöyle ifade eder, eğer âşık ile Ma'şûk arasında sıfatlarda bir ortaklık söz konusu olsaydı, bu durum, iki ayrı ve bağımsız varlığın mevcudiyetini gerektirirdi. Zira ortaklık, ancak farklı taraflar arasında mümkün olabilir. Ancak Irâki, bütün görünen, algılanan her şeyde ve bütün varlık âleminde, hakîkatte Tek bir Zât'tan başka hiçbir şeyin mevcut olamayacağını kesin bir dille ifade etmektedir. Bu nihâî gerçeklik anlayışı ışığında, âşıkta görünen tüm sıfatların kaynağının ve gerçek sahibinin Tek olan Varlık, yani Ma'şûk olduğu sonucuna varılır. Âşık, bu sıfatların yalnızca bir aynası veya tecellî yeridir ve âşık ile Ma'şûk arasında ontolojik bir ayrılık söz konusu değildir; var olan yalnızca Mutlak Varlık'tır.¹⁰⁰⁴

Kesret âlemindeki aşk ile gidilen yolculukta merhaleler mevcuttur. Bir olma haline ulaşmadan önce beşerî bağlamda üç merhale geçilir. Şimdi bu üç merhale ve pratiğin gelişimine bakılacaktır.

4.1. Fenâ fi'ş-şeyh

Bir olma hali, tasavvufta Fenâ fi'llâh olarak adlandırılan, sâlikin kendi benliğinin ve sıfatlarının tamamen ortadan kalkarak Hakk'ın Zâtı'nda yok olduğu nihâî mertebedir. Ancak bu nihâî fenâyâ giden yolda, sâlikin genellikle geçtiği ve dört kapı kırk makam öğretisinde Tarikat kapısı'na tekabül eden kritik bir aşama vardır: Fenâ fi'ş-şeyh, yani kendi iradesini ve benliğini kâmil mürşidinin iradesinde ve mânevî şahsiyetinde yok etme hali. Yûnus Emre'nin bu şiiirinde “*Âşık oldum erene irmegile*”, bu Fenâ fi'ş-şeyh tecrübesini ve mürşidin “eren”, “er” sâlikin yolculuğundaki merkezi rolünü belirgin şekilde dile getirmektedir.

Fenâ fi'ş-şeyh, sadece mürşidin şahsında yok olmak değil, onun mânevî rehberliğinde ve aynasında Hakk'ı bulmaktır. Zira tasavvufî eğitimde mürşid-i kâmil, sıradan bir öğretmenin ötesinde bir işleve sahiptir. Mânevî yolculukta mürşid, sâliki Peygamber sevgisi üzerinden Allah'a ulaştırmayı

¹⁰⁰³ “Fahredden-I Irâkî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 08 Nisan 2025).

¹⁰⁰⁴ Fakhr al-Dîn İbrâhîm 'Irâqî - Ercan Alkan, *Lemaat: Aşka ve Âşıklara Dair*, çev. Ahmed Avni Konuk (Cağaloğlu, İstanbul: İki Harf, 2011), 139.

hedefleyen, sebepler dairesinde önemli bir vesiledir. O, sadece bilgi aktaran veya yol gösteren değil, aynı zamanda varlığı ve hâliyle, görüldüğünde veya haklarında düşünüldüğünde Allah'ı hatırlatan, Allah bilinci uyandıran bir insan, yani İlâhî hakîkatlere işaret eden canlı bir "şeâir" (sembol/işaret) konumundadır.¹⁰⁰⁵ Bu nedenle, sâlikin mürşide olan muhabbeti ve teslimiyeti, aslında onun şahsında tecellî eden İlâhî rehberliğe ve Peygamberî mirasa yönelik bir iştiyaktır. Mürşide bu zaviyeden bakmak, onun şahsında takılıp kalmadan, onun aracılığıyla asıl maksûd'a ulaşmanın anahtarıdır. Yûnus Emre'nin mürşidine olan sevgisi bu çerçevede, Hakk'a ulaşma yolunda kâmil bir rehberin vazgeçilmez rolünün bir idraki olarak anlaşılmalıdır.

*'Âşık oldum erene irmegile
Hakk'ı buldum ben eri görmegile*

*Ere irdüm erde buldum maksûdum
Bulmadum taşradan sormagıla*

*Ne yire bakdumısa er oturur
Gönlin aldum yüz yire sürmegile*

*Hak'dan imiş cânlara cümle nasîb
Olmazımış Ka 'be'ye varmagıla*

*Ka 'be senün işigündür eyle bil
Bulmadum yol çeküp varmagıla*

*Beni gören bir pûla saymazıdı
Şimdi gören gösterür barmagıla*

*Bir gölidüm kaldı erenler nazar
Deniz oldum dört yana ırmagıla*

*Geldi ün Yûnus diyü turdum örü
Gözüm açdum kulagum ırmagıla¹⁰⁰⁶*

¹⁰⁰⁵ Sevim Arslan, "Muhabbet Râbitası", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/3 (2015), 56.

¹⁰⁰⁶ T. 296/1-8.

Şiir, doğrudan mürşide duyulan aşkla ve ona ulaşmanın getirdiği mânevî keşifle başlar: “*Âşık oldum erene irmegile / Hakk'ı buldum ben eri görmegile*”. Bu, Tarikat kapısı'nın temel şartıdır: Hakk'a ulaşmak için bir “eren”e, bir “pir”e varmak, ona teslim olmak gerekir. Yûnus için bu “eren”, şüphesiz kendi mürşidi Tapduk Emre'dir. O, Hakk'ı ancak mürşidini “görmekle”, yani onun mânevî aynasında temâşâ etmekle bulmuştur. Bu, mürşidin sadece bir yol gösterici değil, aynı zamanda Hakk'ın tecellî ettiği bir mazhar olduğunun ifadesidir. Bir başka deyişle Hak Dîdarı sâliğe şeyhi üzerinden tecellî etmektedir ki bu şeyhe duyulan aşkın ve muhabbetin yakıtı olmaktadır. Yûnus, başka şiirlerinde de bu bağı açıkça kurar: “*Uşda miskîn Yûnus eydür Tapdug'umuz dost yüzidür*”¹⁰⁰⁷.

Rûzbihân-ı Baklî'nin güzellik anlayışı ve kavrama yaklaşımı, dîdarın şeyhte tecellîsi bahsindeki ifadeleri aydınlatıcı niteliğe sahiptir. Baklî, güzellik kavramını iki temel kategoriye ayırarak ele almaktadır. Kendisi, bu iki güzellik anlayışı arasındaki temel farkı şu şekilde ortaya koymaktadır: İnsanın, yani Âdem'in sahip olduğu güzellik ile Âdem dışındaki varlıkların, özellikle de tabiatın güzelliği arasında niteliksel bir ayrım bulunmaktadır. Baklî'ye göre, Âdem'in güzelliğinin ayırt edici vasfı, onun îlâhi Zât'ın tecellîsinin nûrlarının anlamını taşımasıdır.¹⁰⁰⁸ Bu ifade, insandaki güzelliğin, Tanrı'nın özünden kaynaklanan, daha doğrudan ve merkezi bir yansıma olduğunu ima etmektedir. İnsan, bu yönüyle, îlâhi Zât'ın tecellîsine bir ayna konumundadır. Diğer yandan, Âdem dışındaki varlıklarda, örneğin tabiatta gözlemlenen güzellik ise, îlâhi fiillerin bir sonucu olarak ortaya çıkan “fiil güzelliği” niteliğindedir. Bu tür güzellik, Tanrı'nın yaratma, şekil verme gibi eylemlerinin ve sıfatlarının bir yansımasıdır, ancak Zâtî tecellî kadar doğrudan değildir. Rûzbihân-ı Baklî, bu iki farklı güzellik ve tecellî anlayışından yola çıkarak, mânevî tecrübenin iki farklı nûruna dikkat çekmektedir: Ona göre, “aşkın nûru”, yani îlâhi aşkın coşkusu ve bilgisi, kaynağını Âdem'in güzelliğinden, yani insandaki zatî tecellîden almaktadır. “İman nûru” ise, kaynağını daha çok “âlemin güzelliğinden”, yani Tanrı'nın fiillerinin ve kudretinin evrendeki yansımalarından almaktadır. Bu ayrım, Baklî'nin düşünce sisteminde insana atfedilen merkezi konumu ve îlâhi aşkın en kâmil tecellîgâhının insan olduğu fikrini güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.¹⁰⁰⁹

Tarikat kapısı'nda sâlik, kendi başına hakîkati aramak yerine, mürşidinin rehberliğine sığınır: “*Ere irdüm erde buldum maksûdum / Bulımadum taşradan sormagıla*”. Nazarî bilgi

¹⁰⁰⁷ T. 401/7.

¹⁰⁰⁸ Baklî, *Abherül-Âşkın Aşıkların Halleri*, 44.

¹⁰⁰⁹ Baklî, *Abherül-Âşkın Aşıkların Halleri*, 44.

veya şekli arayışlar “*taşradan sormagıla*” yetersiz kalmış, hakikat ancak müşşidin huzurunda “erde” bulunmuştur. Bu, müride düşen görevin, şeyhine tam bir teslimiyetle bağlanmak olduğunu gösterir. Yûnus, bu teslimiyetin derecesini şöyle ifade eder: “*Ne yire bakdumısa er oturur / Gönlin aldum yüz yire sürmegile*”. Fenâ fi’ş-şeyh hali derinleştikçe, sâlik baktığı her yerde müşşidinin mânevî varlığını hisseder. Ona duyulan saygı ve teslimiyet, “yüz yere sürmek” gibi fiziksel ifadelere de yansır.

Mürşşidin kapısı, tarikat kapısı'nın girişidir ve Hakkın verdiği bir nasib olarak hakikate açılır: “*Hak'dan imiş cânlara cümle nasib Olmazımış Ka'be'ye varmagıla / Ka'be senün işigündür eyle bil / Bulımadum yol çeküp varmagıla*”. Zahirî Ka'be'ye gitmek bile, müşşidin mânevî eşiğine ulaşmanın yerini tutmaz. Müşşidin huzuru, hakiki kıbledir. Bu yüzden Yûnus, tüm talipleri bu kapıya davet eder: “*Erenler kapısı Hazret kapısı / Bu tapuya gelen mahrûm gönülmez*”¹⁰¹⁰. Kendi müşşidi özelinde ise bu bağılılığı şöyle dile getirir: “*Tapdug'un tapusunda kul olduk kapusunda*”¹⁰¹¹.

Tarikat kapısı'nda müşşidin en önemli işlevi, sâliki dönüştürmektir. Bu dönüşüm, müşşidin nazarı ve himmetiyle gerçekleşir. Yûnus, müşşide bağlanmadan önceki halini değersizlik ve sıgılık olarak tanımlarken “*Beni gören bir pûla saymazıdı*”¹⁰¹²; “*Bir gölidüm*”¹⁰¹³, “erenler nazar” etikten sonra nasıl mânevî bir değer kazandığını “*gösterür barmagıla*” ve engin bir denize dönüştüğünü “*Deniz oldum*” diyerek ifade eder. Bu nazar, sâliki yeniden doğurur: “*Bir bana nazar kıldı tâze cüvân oldum ben*”¹⁰¹⁴.

Mânevî uyanış ve irşad, yine müşşidin çağrısıyla başlar: “*Geldi ün Yûnus diyü turdum örü / Gözüm açdum kulagum urmagıla*”. Bu, tarikat kapısı'na girişi ve Fenâ fi’ş-şeyh sürecinin başlamasını simgeler. Sâlik, müşşidinin sesiyle gafletten uyanır, cân gözü açılır ve hakikati işitmeye başlar. Yûnus, bu başlangıcı başka bir yerde şöyle anlatır: “*Yûnus Hakk'a bilişeli cân u gönül virişeli / şol Tapdug'a irişeli gizlü râzum açar oldum*”¹⁰¹⁵. Tapduk'a erişmek, gizli sırların açılmasına vesile olmuştur. Özetle, Yûnus'un bu şiiri ve diğeri şiirlerindeki ilgili beyitleri, Fenâ fi’ş-şeyh mertebesinin, yani tarikat kapısındaki temel tecrübenin mahiyetini ortaya koyar. Kâmil müşşid (eren, şeyh, pir ve Yûnus için özelde Tapduk Emre), Hakk'a giden

¹⁰¹⁰ T. 113/11.

¹⁰¹¹ T. 292/8.

¹⁰¹² T. 296/6.

¹⁰¹³ T. 296/7.

¹⁰¹⁴ T. 280/8.

¹⁰¹⁵ T. 208/9.

yolda sadece bir rehber değil, aynı zamanda Hakk'ın nûrunun tecellî ettiği bir ayna, sâlikin aşkla bağlandığı, nazarından feyz aldığı, iradesini kendisinde yok ettiği ve onun aracılığıyla mânevî dönüşümünü gerçekleştirdiği merkezi bir figürdür. Mürşitte fâni olmak, sonraki fenâ mertebelerine (Fenâ fi'r-resûl ve Fenâ fi'llâh) geçiş için zorunlu bir basamaktır.

4.2. Fenâ fi'r-resûl

*1 Çalap nûrdan yaratmış cânını Muhammed'ün
'Âleme rahmet saçmış adını Muhammed'ün*

*2 Dostum dimiş yaratmış hem anun kaydın yimiş
Ümmetden yana komuş yönini Muhammed'ün*

*3 Muhammed bir denizdir 'âlemi tutup durur
Yitmiş bin peygamberler gölinde Muhammed'ün*

*4 Dünyâ mâlın dutmamış hiç emânet artmamış
Derzi biçüp dikmemiş tonunu Muhammed'ün*

*5 Tanrı Arslanı 'Alî sagında Muhammed'ün
Hasan'ıla Hüseyin solunda Muhammed'ün*

*6 Yılda yitmiş bin hâcı her biri niyyet ider
Varur ziyâret ider nûrını Muhammed'ün*

*7 Yûnus Emrem 'ışkludur eksiklüdür miskîndür
Her kim yimez mahrûmdur honını Muhammed'ün¹⁰¹⁶*

Fenâ fi'ş-şeyh mertebesinde mürşidinin aynasında hakîkatin ilk pırıltılarını gören sâlik, yolculuğuna devam ederek daha küllî bir hakîkate, tüm varlığın özü ve mânevî merkezi olan Hz. Muhammed'in (sav) nûrani hakîkatine yönelir. Bu, Fenâ fi'r-resûl mertebesidir. Yûnus Emre'nin bu şiiri, bu mertebenin temelini oluşturan Nûr-ı Muhammedî kavramını ve onun varoluştaki yerini, sâlikin bu hakîkate ulaşma yolunu ve bu tecrübenin sonuçlarını öz bir şekilde ortaya koymaktadır.

¹⁰¹⁶ T. 145/1-7.

Şiir, doğrudan yaratılışın başlangıcına döner ve Hz. Muhammed'in (sav) canının, Allah tarafından nûrdan yaratıldığını belirtir: “Çalap nûrdan yaratmış cânını Muhammed'ün / 'Âleme rahmet saçmış adını Muhammed'ün”. Bu, Nûr-ı Muhammedî'nin tüm yaratılmışlardan önce var olduğu ve tüm âlemin onun rahmetinden ve adından feyiz aldığı fikrini temel alır. O, sadece bir peygamber değil, aynı zamanda Allah'ın “Dostum” ve “Âlemlere rahmet olarak gönderdik”¹⁰¹⁷ diyerek rahmetine vurgu yaptığı, varlığın gayesi ve özüdür. Bu nûrani hakikat, tüm varlığı kuşatan bir deniz gibidir ve diğer tüm peygamberler dahi bu denizin içindeki birer “göl” mesabesinde: “Muhammed bir denizdür 'âlemi tutup durur / Yitmiş bin peygamberler gölünde Muhammed'ün”. Bu ontolojik gerçeklik, varlık mertebelerinin zirvesinde Hakikat-i Muhammediyye'nin bulunduğunu ve tüm mânevî yolların nihâyetinde ona çıktığını gösterir.

Bu yüce hakikatin bilgisine ulaşmak ve O'nda fâni olmak, salt akli bir çaba değil, bir müşahede ve tatma eylemidir. Zahiren Ka'be'ye yönelen hacılar gibi, mânevî yolcular da aslında O'nun nûrunu ziyaret ederler: “Yılda yitmiş bin hâcı her biri niyyet ider / Varur ziyâret ider nûrını Muhammed'ün”. Bu nûru görmek, ona ulaşmak, Fenâ fi'r-resûl'ün özüdür. Bu mertebede sâlik, Hz. Peygamber'in sadece zahirî hayatını veya öğretilerini değil, onun nûrani hakikatini, varlığın özündeki tecellisini idrak eder. Bu idrak, en derin epistemik ve estetik tecrübedir. Bilgidir, çünkü varlığın kökeni ve hakikati mesabesindeki orjindir; estetik, çünkü bu bilgi, Mutlak Güzellik'in en kâmil tecellisi olan nûr-ı Muhammedî'nin müşahedesıyla elde edilmektedir. Buna mûkabil bu yüce hakikate ve estetik tecrübeye ulaşmanın yolu, dünyevi bağlardan ve benlik iddialarından geçmekten ibarettir. Hz. Peygamber'in dünyevi mala değer vermemesi, sade yaşamı “Derzi biçüp dikmemiş tonını Muhammed'ün”, sâlik için bir örnektir. Bu yolu takip edenler, onun mânevî ailesine dahil olurlar “Tanrı Arslanı 'Alî sagında Muhammed'ün / Hasan'ıla Hüseyin solunda Muhammed'ün”.

Şiirin son beyti, bu mertebeye ulaşmanın nihâî şartını ve sonucunu özetler: “Yûnus Emrem 'ışkludur eksiklüdür miskîndür / Her kim yimez mahrûmdur honını Muhammed'ün”. Yûnus, kendisini Hz. Peygamber'e “aşıklı”, ancak aynı zamanda “eksikli” ve “miskin” olarak tanımlar. Bu, Fenâ fi'r-resûl'e ulaşmanın yolunun aşktan geçtiğini, ancak bu yüce makamda dahi kulun kendi acziyetini ve eksikliğini idrak etmesi gerektiğini gösterir. Bu mertebeye ulaşanlar, Hz. Peygamber'in mânevî sofrasından “honını” nasiplenirler. Bu sofraya, onun ilminden, irfanından, ahlakından ve nûrundan tatmaktır. Bu mânevî ziyafetten “yemeyen”, yani

¹⁰¹⁷ el-Enbiyâ 21/107.

bu nûrdan ve bilgiden mahrum kalan, hakîkatten de mahrum kalacaktır. Bu “yeme” eylemi, bilginin sadece zihinsel değil, aynı zamanda tecrübî ve zevkî bir boyut taşıdığını, hakîkatin “tadılması” gerektiğini vurgulamaktadır.

Nihayi olarak Yûnus bu şiirde, Fenâ fi’r-resûl mertebesini, nûr-ı Muhammedî'nin ontolojik merkeziliği ve epistemik kaynaklığı üzerinden ele almaktadır. Varlığın özündeki bu nûru idrak etmek, ona aşkla yönelmek ve onun mânevî sofrasından tatmak, sâliki hem hakiki bilgiye hem de en yüce estetik tecrübeye ulaştırır. Buna mûkabil bu yüce mertebeye ulaşmanın ve orada kalmanın sırrı, aşkla birlikte miskinliği, yani kulluk şuurunu ve acziyet idrakini elden bırakmamaktır. Bu mertebeye ulaşanlar, Hz. Peygamber'in mânevî sofrasından (honundan) nasiplenirler. Bu sofraya, onun ilminden, irfanından, ahlakından ve nûrundan tatmaktır. Bu mânevî ziyafetten “yemeyen”, yani bu nûrdan ve bilgiden mahrum kalan, hakîkatten de mahrum kalacaktır. Fenâ fi’r-resûl mertebesi, sadece bir idrak ve bilgi seviyesi değil, aynı zamanda yoğun bir aşk, coşku, lezzet ve mânevî sarhoşluk halidir. Yûnus Emre'nin belirtilen bağlamdaki aşağıdaki şiiri, bu coşkun hali en doğrudan ve lirik şekilde dile getirir.

*‘İşkun ile ‘âşıklar yansun yâ Resûla'llâh
İçüp ‘ışkun şarâbın kansun yâ Resûla'llâh*

*Şol seni seven kişi komuş yoluna başı
İki cihân güneşi sensün yâ Resûla'llâh*

*Şol seni sevenlere kıl şefâ‘at anlara
Mü'min olan tenlere cânsun yâ Resûla'llâh*

*Şol seni sevdi Sübhân oldun kamuya sultân
Cânum yolına kurbân olsun yâ Resûla'llâh*

*‘Âşıkam şol dîdâra bülbülem şol gül-zâra
Seni sevmeyen nâra yansun yâ Resûla'llâh*

*Dervîş Yûnus'un câni ‘âlem şefâ‘at kâni
İki cihân sultânı sensün yâ Resûla'llâh¹⁰¹⁸*

¹⁰¹⁸ T. 344/1-6.

Şiir, doğrudan Hz. Peygamber'e seslenerek, onun aşkıyla yanmanın ve bu aşkın şarabından kanasıya içmenin âşıkların temel hali olduğunu ifade eder: “İşkun ile ‘âşıklar yansun yâ Resûla'llâh / İçüp ‘ışkun şarâbın kansun yâ Resûla'llâh”. Burada “yanmak” aynı zamanda aşk ateşinin arındırıcı ve dönüştürücü gücünü ifade eder. “Aşk şarabı” ise, Nûr-ı Muhammedî'den alınan mânevî feyzi, ilhamı ve lezzeti temsil eder. Bu şarabı içip “kanmak”, mânevî bir sarhoşluğa, yani sekr haline ulaşmaktır. Bu, aklın sınırlarının aşıldığı, kalbin tamamen aşk ile dolduğu bir coşku halidir. Bu aşk ve sarhoşluk hali, mutlak bir teslimiyeti ve fedakarlığı beraberinde getirir: “Şol seni seven kişi komış yoluna başı”. Seven kişi, O'nun yolunda başını, yani canını ve benliğini ortaya koymuştur. Bu fedakârlık, O'nun “iki cihan güneşi” ve “iki cihan sultanı” olduğunun idrakinden kaynaklanır. O, tüm varlığın merkezi ve müminlerin canıdır “Mü'min olan tenlere cânsun yâ Resûla'llâh”. Bu idrak, canı O'nun yoluna kurban etme arzusunu doğurur: “Cânum yolına kurbân olsun yâ Resûla'llâh”. Fenâ fi'r-resûl, bu kurban olma bilincinin en yoğun yaşandığı mertebedir denilebilir, bu sayede kişiden, eser kalmayacaktır.

Bu mertebedeki âşık, kendisini O'nun cemâline “dîdara” ve hakîkatine “gül-zâra” yönelmiş bir bülbül gibi görür: “*Âşıkam şol dîdâra bülbülem şol gül-zâra*”. Bu, sadece bir sevgi ifadesi değil, aynı zamanda o nûrani hakîkatin güzelliği karşısında duyulan derin estetik hazzın ve coşkunun da bir yansımasıdır. Âdemde yansıyan güzelliğin en kâmil mertebesi bağlamında, ilk yaratılan nûr olan nûr-u muhammedî, yani Hz. Peygamber'in nûru, Hak Dîdarı tecellîgâhı olarak en yüce ideal olmaktadır. Bu çerçeveden fenâ fi'r-resûl mertebesindeki tecellî daha da önem kazanmaktadır. Bu güzelliği ve aşkı tadamayanlar ise mânevî bir azap içindedir “*Seni sevmeyen nâra yansun yâ Resûla'llâh*”. Şiirin sonunda Yûnus, kendi canının da bu yüce hakîkate bağlı olduğunu ve O'nun tüm âlemlerin şefaât kaynağı ve sultanı olduğunu tekrarlayarak, bu Fenâ fi'r-resûl mertebesindeki aşkın, coşkunun ve teslimiyetin kendi tecrübesinin de merkezinde yer aldığını ifade eder.

Özetle bu şiir, Fenâ fi'r-resûl mertebesinin sadece bir idrak veya ahlâkî dönüşüm aşaması olmadığını, aynı zamanda derin bir aşk, coşku, lezzet ve mânevî sarhoşluk hali olduğunu vurgular. Sâlik, Hz. Peygamber'in nûrani hakîkatine duyduğu aşkla yanar, onun mânevî şarabından içerek kendinden geçer, canını O'nun yoluna feda etmeye hazır hale gelir ve O'nun güzelliği karşısında bir bülbül gibi coşkuyla öter. Bu, akli ve sıradan duyguları aşan, kalbi tamamen teslim alan ve sâliki Fenâ fi'llâh'a taşıyan güçlü bir mânevî tecrübedir. Fenâ fi'r-resûl mertebesinde Hz. Peygamber'in nûrani hakîkatinde fâni olan ve onun aynasında Dîdar'ı müşahede eden sâlik, artık yönünü tamamen ve vasıtasız olarak Hakk'ın Zâtı'na çevirir. Bu, aşkın en yoğun ve en saf haliyle yaşandığı, sâlikin kendi varlığından tamamen geçerek Mutlak Varlık'ta yok olmaya (Fenâ fi'llâh) başladığı merhaledir. Yûnus Emre'nin “*İşkun aldı benden*

beni...” diye başlayan şiiri, bu nihâî fenâyâ geçiş anını ve bu andaki mutlak Hak aşkını, diğer her şeyden vazgeçişini eşsiz bir lirizmle dile getirir.

4.3. Fenâ fi'llâh ve Cem'u'l-cem'

1 *İşkun aldı benden beni Bana seni gerek seni
Ben yanaram dünü günü Bana seni gerek seni*

2 *Ne varlığa sevinürem Ne yokluğa yiriniürem
İşkunla avınuram Bana seni gerek seni*

3 *İşkun 'âşıklar öldürür 'İşk denizine taldurur
Tecelliyile toldurur Bana seni gerek seni*

4 *İşkun zencîrini üzem Delü olam taga düşem
Sensin dün ü gün endişem Bana seni gerek seni*

5 *Eger beni öldüreler Külüm göge savuralar
Topragum anda çagura Bana seni gerek seni*

6 *Sûfilere sohbet gerek Ahîlere âhret gerek
Mecnûn'lara Leylâ gerek Bana seni gerek seni*

7 *Ne Tamu'da yir eyledüm Ne Uçmak'da köşk bağladum
Senün için çok ağladum Bana seni gerek seni*

8 *Cennet Cennet didükleri Bir ev ile bir kaç Hûrî
İsteyene virgil anı Bana seni gerek seni*

9 *Yûsuf eger hayâlünü Düşde göreydi bir gice
Terk ideydi mülklerin Bana seni gerek seni*

10 *Yûnus çağururlar adum Gün geçdükçe artar odum
İki cihânda maksûdum Bana seni gerek seni*¹⁰¹⁹

Şiir, aşkın, benliği tamamen ortadan kaldıran gücüyle başlar; “*İşkun aldı benden beni*”, artık bireysel bir “ben” kalmamıştır. Bu yok oluşun doğal sonucu, geriye kalan tek hakikat ve

¹⁰¹⁹ T. 381/1-10.

ihtiyacın O olmasıdır: “*Bana seni gerek seni*”. Bu talep, bir nakarat gibi şiir boyunca yankılanarak, Fenâ fi’llâh makamındaki tek odak noktasını vurgular. Bu öyle bir haldir ki, sâlik gece gündüz bu aşk ateşiyle yanmaktadır: “*Ben yanaram düni günü / Bana seni gerek seni*”. Bu yangın, ferdi varlığın İlahi aşk potasında erimesi, fenânın ta kendisidir.

Bu mutlak yönelişle birlikte, dünyanın değer ölçüleri anlamını yitirir. Ne dünyevi varlığa sahip olmak bir sevinç kaynağıdır, ne de yokluk içinde bulunmak bir üzüntü vesilesidir: “*Ne varlığa sevinürem / Ne yokluğa yirinürem*”. Sâlikin tek tesellisi, tek dayanağı Hakk'a duyduğu aşktır; onunla avunur, onunla nefes alır: “*İşkunla avınuram / Bana seni gerek seni*”. Aşkın kendisi, hem sâliki önceki benliğinden “öldürür”, hem de onu kendi vahdet denizine daldırarak yeni bir varoluşa eriştirir; bu yeni varoluş ise Hakk'ın tecellîsiyle dopdoludur: “*İşkun ‘aşıklar öldürür / İşk denizine taldurur / Tecellîyile toldurur / Bana seni gerek seni*”. Bu, fenânın aynı zamanda Hak ile bekâyâ ermenin başlangıcı olduğunu gösterir, ancak bu bekânın da tek arzusu yine O'dur. Bu bir şekilde Allah'ın boyasına boyanmak¹⁰²⁰ diye tabir edilebilecek yeni bir yokluktan varlığa çıkma halidir denilebilir.

Bu aşk, aklın ve toplumsal normların bağlarını koparma gücüne sahiptir. Âşık, aşkının “*zencîrini üzmek*”, yani tüm kısıtlamalardan kurtulmak, Mecnun misali “*delü olup taga düşmek*” ister. Çünkü artık onun gece gündüz tek düşüncesi, tek endişesi Sevgili'dir: “*Sensin dün ü gün endişem / Bana seni gerek seni*”. Bu fenâ hali öylesine mutlaktır ki, fiziksel ölüm dahi onu sona erdiremez. Beden yok olsa, külleri göğe savrulsa bile, varlığın özü olan ruh, toprağın altından yine Hakk'ı çağıracaktır: “*Eger beni öldüreler / Külüm göğe savuralar / Topragum anda çağura / Bana seni gerek seni*”. Bu, aşkın ölümsüzlüğünün ve fenânın beden ötesi bir hakikat olduğunu göstermektedir.

Bu noktada, diğer tüm mânevî hedefler ve dünyevi/uhrevi arayışlar da anlamını yitirir. Ne irfan meclisleri arayan sûfilere sohbeti, ne ahiret yurdunu önceleyen ahîlerin kaygısı, ne de Mecnun'un Leylâ'sı... Görüldüğü gibi burada sûfilere gönderme ile daha önceki fenâ hallerinin de etkisiyle, tarikat kapısının geçildiği görülmektedir. Hiçbiri Hakk'a duyulan bu aşkın yerini tutamaz: “*Sûfilere sohbet gerek / Ahîlere âhret gerek / Mecnûn'lara Leylâ gerek / Bana seni gerek seni*”. Cehennem korkusu veya Cennet umudu dahi bu âşık için bir anlam taşımaz: “*Ne Tamu'da yir eyledüm / Ne Uçmak'da köşk bağladım / Senün için çok agladım / Bana seni gerek seni*”. Cennet'in sunduğu nimetler “*Bir ev ile birkaç Hûrî*”, bu mutlak aşkı yaşayan için daha az

¹⁰²⁰ el-Bakara 2/138.

değerlidir; onlar ancak daha alt mertebeleri arzlayanlar içindir: “*Cennet Cennet didükleri / Bir ev ile birkaç Hûrî / İsteyene virgil anı / Bana seni gerek seni*”. Burda daha önce belirtildiği gibi bir nimeti inkâr değil nimetlerdeki merâtibe işaret edilmektedir. Hatta Hz. Yusuf gibi güzelliğin ve mülkün zirvesindeki bir peygamber bile, eğer bu mutlak Cemâl'in bir parıltısını idrak etseydi, her şeyini terk ederdi: “*Yûsuf eger hayâlünü / Düşde göreydi bir gece / Terk ideyidi mülklerin / Bana seni gerek seni*”.

Şiir, Yûnus'un kendi adıyla bu mutlak aşkı ve fenâ halini mühürlemesiyle nihâyete erer. Onun “adı” Yûnus'tur, ancak içindeki aşk ateşi her geçen gün artmaktadır ki bu mesafe katedildiğinin, aşma aşama yaklaşıldığının başka bir göstergesidir. İki cihandaki tek ve nihâi gayesi, tüm varlığıyla talep ettiği Mutlak Sevgili'dir: “*Yûnus çağururlar adum / Gün geçdükçe artar odum / İki cihânda maksûdum / Bana seni gerek seni*”.

Sonuç olarak bu şiir, Fenâ fi'r-resûl'den Fenâ fi'llâh'a geçişin en yoğun ifadelerinden biridir. Tüm arzu, korku ve hedeflerin aşıldığı, benliğin aşk ateşinde tamamen eridiği ve geriye sadece Hakk'a yönelik mutlak bir iştiyak ve “*Bana Seni Gerek Seni*” nidasının kaldığı mânevî hali tasvir eder.

Fenâ fi'llâh mertebesindeki bu mutlak Birlik ve Hak ile hemhal olma tecrübesi, Yûnus Emre'nin devam eden şiirinde “*Senünle birliğüm...*” farklı bir neşe ve teslimiyet dolu bir dille ifade edilmektedir.

*1 Senünle birliğüm senden ırılmaz
Hayât senünledür sensüz dirilmez*

*2 Gözüm içinde sensin bile bakan
Eger sen bakmasan yolum görünmez*

*3 Benüm münâcâtum senden yanadır
Sana varur yolum sensüz varılmaz*

*4 Ben beni senden ayru kanda bulam
Ki sensüz Hak nefes 'ömrüm sürilmez*

*5 Varlığum sendendür ben bir âletven
Sun ' ıssı sunmasa âlet kurulmaz*

6 *Âlet ü hareket kamu senündür*
Anunçün işüne kimse karılmaz

7 *Sefer kılsam bana yoldaş olursın*
Karâr itsem yine sensüz turılmaz

8 *Birliğünden öte hiç şerikün yok*
Kim noksân irgüire hükmün yoyılmaz

9 *'Âlem halkı zebûn emrün içinde*
Kindür ki kullığa boynı burılmaz

10 *Bu ben ben didüğüm eger ben isem*
Bu benliğüm bana niçün virilmez

11 *Yârânlar saladur kapı açukdur*
Bu kapuya gelen mahrûm sürilmez

12 *Yûnus bu tevhîde gark oldı gitdi*
Girü gelmeklige 'aklı dirilmez'¹⁰²¹

Şiir, sâlikin Hak ile olan ayrılmaz birlikteliğinin ilanıyla başlar: “*Senünle birliğüm senden ırılmaz / Hayât senünledür sensüz dirilmez*”. Bu birlik, şekli bir ilişki değil, varoluşsal bir zorunluluktur; hayatın kaynağı O'dur ve O'nsuz bir dirilik mümkün değildir. Bu, fenâ halinin sadece bir yok oluş değil, aynı zamanda Hak ile yeni ve gerçek bir hayata başlamak (Bekâbillah) olduğunun idrakidir denilebilir.

Bu birlik idraki, sâlikin algı dünyasını tamamen değiştirir. Artık bakan göz, sâlikin kendi gözü değil, onun içinde bakan Hakk'ın kendisidir: “*Gözüm içinde sensin bile bakan / Eger sen bakmasan yolum görünmez*”. Bu, önceki bölümlerde değinilen hadis-i kudsî'deki “*Ben onun gören gözü olurum...*” sırrın doğrudan tecrübesidir. Görme eyleminin kaynağı O olduğu için, O bakmazsa yol da görünmez; yani idrak ve hidâyet ancak O'ndandır.

¹⁰²¹ T. 107/1-12.

Tüm yönelişler ve dualar “*münâcât*” artık sadece O'nadır ve tüm yollar O'na çıkar; O olmadan yine O'na gitmenin imkânı yoktur: “*Benüm münâcâtum senden yanadır / Sana varur yolum sensüz varılmaz*”. Sâlik, kendisini O'ndan ayrı bir varlık olarak tasavvur dahi edemez, çünkü O nefesin sahibi vereni de O'dur: “*Ben beni senden ayru kanda bulam / Ki sensüz Hak nefes 'ömrüm sürilmez*”. Bu noktada sâlik, kendi gölge varlığının hakikatini idrak eder: “*Varlığum sendendir ben bir âletven / Sun ' ıssı sunmasa âlet kurulmaz*”. Kendi varlığı O'ndan bir tecellîdir ve kendisi bu tecellînin ortaya çıktığı bir “âlet”ten ibarettir. Sanatın sahibi (Sun' ıssı) istemedikçe, aletin kendi başına bir iş yapması veya kurulması mümkün değildir. Bu, kulun kendi iradesini ve fiilini tamamen Hakk'a teslim ettiği, hakiki failin sadece O olduğunu idrak ettiği bir makamdır. Bu nedenle, tüm hareketler ve işleyiş O'na aittir ve O'nun işine kimse müdahale etmemektedir: “*Âlet ü hareket kamu senündür / Anunçün işüne kimse karılmaz*”.

Bu birlik hali, hayatın her anını kapsar. İster hareket halinde ister durağan halde olsun, sâlik asla O'nsuz değildir: “*Sefer kılsam bana yoldaş olursın / Karâr itsem yine sensüz turılmaz*”. O, her durumda sâlikle beraberdir. O'nun Birliği mutlaktır, ortağı yoktur ve hükmü asla değiştirilemez: “*Birliğünden öte hiç şerîkün yok / Kim noksân irgüre hükmün yoyılmaz*”. Tüm âlem O'nun emri altındadır ve kulluktan başka bir seçenek yoktur: “*Âlem halkı zebûn emrün içinde / Kimdür ki kullıga boynu burılmaz*”.

Bu derin idrak noktasında Yûnus, kendi “ben” dediği şeyin mahiyetini sorgular: “*Bu ben ben didüğüm eger ben isem / Bu benliğüm bana niçün virilmez*”. Eğer “ben” gerçekten müstakil bir varlık olsaydı, kendi üzerinde tam bir tasarrufa sahip olması gerekirdi. Buna mûkabil bu mümkün olmadığına göre, “ben” dediği şeyin asıl sahibinin kendisi olmadığını, bunun Hakk'a ait bir emanet olduğunu anlar. Bu, benlik dilinin ardındaki hakikati ve asıl varlık sahibinin O olduğunu mülkiyet bağlamında vurgulayan önemli bir ifadedir.

Bu Tevhid ve fenâ tecrübesine yaklaşmak, sâliki mutlak bir teslimiyete ve Hakk'ın rahmet kapısına yöneltir. Bu kapı herkese açıktır ve ona gelen asla geri çevrilmez: “*Yârânlar saladur kapı açıktur / Bu kapuya gelen mahrûm sürilmez*”.

Şiirin sonunda Yûnus, bu Tevhid denizinde tamamen “gark olduğunu”, yani kendi ferdi bilincinin bu mutlak Birlik idraki içinde kaybolduğunu ifade eder: “*Yûnus bu tevhîde gark oldu gitdi / Girü gelmeklige 'aklı dirilmez*”. Bu, Fenâ fi'llâh'ın ardından gelen Bekâbillah halinin başlangıcı olarak değerlendirilebilecek bir deneyimdir. Sâlikin aklı, artık önceki sınırlı haline dönemeyecek şekilde dönüşmüştür; o artık Hak ile, Hak'ta bulunmayı tecrübe etmektedir.

Sonuç olarak Yûnus bu şiirde, Fenâ fi'llâh mertebesine oldukça yaklaşmış ve Tevhid denizinde gark olmaya başlayan sâlikin idrakini, teslimiyetini ve müşahedesini yansıtmaktadır. Şiir, Hak ile olan ayrılmaz birliği, Onsuz bir varoluşun imkansızlığını, kulun sadece bir “âlet” olduğu gerçeğini ve nihâyetinde bireysel bilincin bu mutlak Birlik içinde eriyip dönüştüğünü derin bir vukufiyetle dile getirmektedir.

Bu nihâî Birlik ve Hak'ta yok olma tecrübesinin en coşkun, en teslimiyet dolu ve aynı zamanda estetik tecrübeye ilişkin ifadesi ise Yûnus Emre'nin başka bir şiirinde “*Cânlar cânını buldum...*” deyişidir. Bu şiir, seyr ü sülûkun nihaiyi aşmalarını, tüm ikiliklerin kaybolmaya başladığı, benlik algısının belirsizleştiği ve geriye sadece Mutlak Bir'in kalacağı o en yüce zevk ve vuslat anına yakınlığı tasvir eder.

*Cânlar cânını buldum bu cânum yagmâ olsun
Assı ziyândan geçdüm dükkânım yagmâ olsun*

*Ben benliğümden geçdüm gözüüm hicâbın açdum
Dost vaslına ulaşdum gümânım yagmâ olsun*

*Benden benliğüm gitdi hep mülkümi dost tutdı
Lâ-mekân kavmi oldum mekânım yagmâ olsun*

*İkilikden usandım 'ışk tonını tonandım
Derdi hânına kandım dermânım yagmâ olsun*

*Varlık çün sefer kıldı andan dost bize geldi
Vîrân gönül nûr toldı cihânım yagmâ olsun*

*Geçdüm bitmez sığınçdan usandım yaz u kışdan
Bostânlar başın buldum bostânım yagmâ olsun*

*Ta'allukdan üzüşdüm ol dostdan yana uçdum
'İşk dîvânına düşdüm dîvânım yagmâ olsun*

*Yûnus ne hoş dimişsin bal u şeker yimişsin
Ballar balını buldum kovanım yagmâ olsun*¹⁰²²

¹⁰²² T. 271/1-8.

Şiir gerek ontolojik gerekse epistemik bir tecrübenin ilanı ile başlar “*Cânlar cânını buldum bu cânım yağmâ olsun*”. Sâlik, varlığın özü, tüm canların kaynağı olan “Cânlar Câni”ni, yani Hakk’ı bulmuştur. Sâlikin kendi ferdi varlığı “cânım”, benliği artık tüm değerini yitirir; onun yok olması “yağmâ olsun” istenir. Bu makamda dünyevi hesaplar olan kâr-zarar “*Assı ziyândan geçdim*” ve sahip olunan her türlü dünyevi veya mânevî kazanım “*dükkânım*” da bu mutlak yok oluşa “yağmâ olsun” dahil edilir. Bu hal, aynı zamanda en kâmil biliş ve müşahede halidir: “*Ben benliğümden geçdim gözüüm hicâbın açdum / Dost vaslına ulaşdum gümânım yağmâ olsun*”. Sâlik, kendi sınırlı “benliğinden” tamamen sıyrılmış, bu sayede gözündeki son perdeler “hicâb” de kalkmış ve Dost ile karşı karşıya gelmiştir. Bu müşahede, tüm şüpheleri “gümân” yok etmiştir. Artık bilgi, nazârî veya çıkarımsal değil, doğrudan tecrübî ve yakîndir.

Benliğin tamamen ortadan kalktığı bu makamda, sâlikin varlığı adeta Hakk’ın varlığıyla dolar: “*Benden benliğüm gitdi hep mülkümi dost tutdi*”. Benliğe ve varlığa ilişkin idrak Dosta devredilmiştir. Bu idrakle birlikte zaman ve mekân kayıtları da aşılır: “*Lâ-mekân kavmi oldum mekânım yağmâ olsun*”. Tüm ikiliklerden yorulan sâlik “*İkilikden usandum*”, tamamen aşk elbisesini giymiştir “*ışk tonını tonandum*”. Kendi sınırlı varlığı yok olunca “*Varlık çün sefer kıldı*”, boşalan gönlü Dost’un nûru doldurur “*andan dost bize geldi / Virân gönül nûr toldi*”.

Bu şiirin estetik bağlamda en önemli boyutu olan zevk, son beyitte daha önceleri belirtilen temsili şeker ve bala gönderme yaparak benzer metaforla izah edilir: “*Yûnus ne hoş dimişsin bal u şeker yimişsin / Ballar balını buldum kovanım yağmâ olsun*”. Yûnus, mânevî yolculukta pek çok güzellik ve lezzet “bal u şeker” tatmıştır. Bunlar, farklı makamlardaki tecellîler, ilimler veya mânevî haller olabilir. Ancak şimdi, tüm bu tatların ve güzelliklerin mutlak kaynağı olan “Ballar Balı”ni, yani Hakk’ın doğrudan tecellîsini, Mutlak Güzelliği ve Hakîkati bulmuştur. Bu mutlak lezzete ulaştıktan sonra, şimdiye kadar bal ya da şeker diye bahsettiği biriktirdiği sahibi olduğu lezzetlerin zannından, gölgesinden kurtulmak için “yağmâ olsun” ifadesiyle tamamını geride bırakır. Bu, estetik tecrübenin cem öncesi doruk noktasıdır; çünkü güzellik artık hâricî formlarda değil, doğrudan güzelliğin kaynağı’nda tecrübe edilmekte ve bu tecrübe içinde bilen ile bilinen, gören ile görünen arasındaki ayırım (özne-nesne ikiliği) ortadan kalkmaya başlamaktadır.

İbnü’l-Arabî, bu bağlamda îlâhî aşk ile beşerî aşk arasındaki temel bir ayrıma ve niteliksel farka dikkat çekmektedir. İbnü’l-Arabî’ye göre, Îlâhî aşk ile mânevî bir sarhoşluk ve vecd hali yaşayan kişilerin, Mutlak Hakikat’in (Hakk’ın) tecellîlerinden ve O’nunla kurdukları ilişkiden aldıkları mânevî haz, insanların birbirlerine duydukları sevgiden (beşerî aşk)

kaynaklanan hazdan hem daha yoğun hem de daha güçlüdür. İbnü'l-Arabî, bu durumun ontolojik bir temeli olduğunu savunmaktadır. Ona göre, bu üstünlüğün nedeni, “ilâhi suret”in, yani Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı insanın potansiyel yetkinliğinin, bireyin kendi varlığında, başka bir insana olan benzerliğinden veya başka bir insanın o bireydeki yansımından çok daha kâmil ve tam bir şekilde mevcut olmasıdır. Başka bir deyişle, insanın Tanrı ile olan ontolojik bağı ve Tanrı'nın niteliklerinin insandaki potansiyel yansıması, insanın başka bir insanla olan benzerliğinden daha köklü ve yetkindir.¹⁰²³ Bu ontolojik önceliğe dayanarak İbnü'l-Arabî, algı biçimleri arasındaki farkı vurgulamaktadır. Ona göre, bir insanın başka bir insanla ilişkisi, genellikle haricî bir algıya dayanır. Diğer insan, algılayan özne için görülen veya duyulan bir “şey” veya “nesne” konumundadır. Bu algı, ne kadar derin olursa olsun, özne ile nesne arasında bir ayrımı içerir. İbnü'l-Arabî'nin işaret ettiği gibi, bir insanın başka bir insanın “duyması” veya “görmesi” haline gelmesi, yani onunla tam bir özdeşlik kurması mümkün değildir; ilişki en nihâyetinde şekli bir algı düzeyinde kalır. Tanrı'nın deneyimlendiği bu durumda (Yûnus'un ifadesiyle “Ballar Balı”), Tanrı, kulun “gören gözü, işiten kulağı” konumuna gelir ve bu aşk hali, nesnel bir olgu olarak değil, kendi varlığının özü, kaynağı ve hakîkati olarak yaşanmaya başlanır. Bu algı biçimi, beşerî algıdan çok daha yetkin ve kapsamlıdır. Bir çeşit özne-özne münasebetidir.

Sonuç olarak Yûnus'un bu şiiri, Fenâ fi'llâh mertebesinin, yani Hak'ta mutlak yok oluşun en coşkun ve teslimiyet dolu ifadelerini içermektedir. Bu makam, tüm ikiliklerin aşıldığı, benliğin tamamen ortadan kalktığı, Hak ile vuslatın gerçekleştiği ve varlığın Tek Hakikat olarak doğrudan tecrübe edildiği bir alandır. Bu tecrübenin özü, tüm lezzetlerin kaynağı olan “Ballar Balı”nı tatmak, yani en yüce mânevî ve estetik zevke ulaşmaktır. Bu zevk anında, sâlik kendi varlık kovanını dahi terk ederek Mutlak Varlık'ta tamamen yok olur. Bu, Yûnus Emre'nin tasvir ettiği seyr ü sülûkun zirvesi, aşkın nihâî tecellisi ve yaratılış gayesinin kâmil insanda gerçekleşmesidir. Ancak tasavvufi seyr, Fenâ fi'llâh'ta mutlak yok oluşla sona ermez; onu, Bekâbillah hali takip eder. Bu, Cürcânî'nin dördüncü seferi olan Seyr-i Anillah Billâh'a tekabül eden, cem'den sonra farka, fenâdan sonra bekâya ulaşma mertebesidir. Sâlik, vahdet idrakini kaybetmeden tekrar kesret âlemine döner, ancak bu dönüş artık farklı bir şuur ve idrak seviyesindedir.

¹⁰²³ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 7/235.

Cem'u'l-cem':

Tasavvufi terim olarak cem'u'l-cem' Kâşânî'de "Allah'ta bütünüyle silinmektir" olarak özetler¹⁰²⁴ İbnü'l-Arabî bu tanıma bir ekleme ile "Cemâli görmek esnasında Allah'ta bütünüyle silinmektir" diye genişletir.¹⁰²⁵ Yine İbnü'l-Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, eserinde kavramın kapsamını genişleterek şöyle ifade eder:

Bize göre cem', senin üzerinde bulunan Hakka ait şeyleri toplaman demektir. Bunlar, kendini nitelediğin hakka ait isim ve niteliklerdir. Bunun yanı sıra, Hakkın kendisiyle nefsini nitelediği sana ait isim ve nitelikleri de toplaman ve cem' etmen demektir. Bu durumda 'sen, sen', 'O, O' olur. Cem'u'l-cem' ise, senin üzerinde O'na ait bulunan ve O'nun üzerinde sana ait bulunan her şeyi (isim ve nitelikleri) bir araya getirerek, hepsini O'na irca etmenddir. "Bütün iş O'na döner" ve "Bütün işler Allah'a döner." Öyleyse âlemde ancak hakkın isimleri ve nitelikleri vardır.

Şihâbeddin Sühreverdî (ö.1234) *Avârifü'l-Meârif* eserinde "cem" konusu hakkında genel yapılan atıfları inceledikten sonra şöyle bir derleme yapar:

İşaretlerin toplamı varlığın tefrik ettiğini (tefrikayı), Var edenin de cem ettiğini göstermektedir. Kim Var edeni ayırırsa cem etmiş olur, kim de varlığa bakarsa, ayırmış olur. Bu durumda tefrika kulluk, cem de tevhidir. Eğer ameline bakarak taat ettiğini kabul ederse, fark etmiş olur. Eğer onları Allah ile görürse cem etmiş olur. Eğer tam fani olursa o, cem'ül-cem'- denir.¹⁰²⁶

Netice itibarıyla, Kâşânî, İbnü'l-Arabî ve Şihâbeddin Sühreverdî gibi önde gelen sûfi düşünürlerin eserlerinde merkezi bir yer işgal eden "cem'u'l-cem" kavramı, tasavvufi tecrübenin ve ontolojinin anlaşılmasında kritik bir öneme sahiptir. Bu kavramın, kulun varlık algısındaki dönüşümü, tefrikadan vahdete doğru ilerleyen mânevî seyri ve nihâyetinde Hakk'ta fâni olma halini ifade etmek üzere kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, 'cem' ve 'cem'u'l-cem', sadece teorik birer tasavvuf terimi olmanın ötesinde ufak farklılıklar içersede genelde, tasavvufi yaklaşımların ve öğretilerin, farklı tecrübe düzeyindeki tezâhürlerini anlamlandırmak için önemli terminolojik araçlar olarak işlev görmekte ve tasavvuf düşüncesinin hem epistemolojik hem de pratik boyutlarına ışık tutmaktadır.

¹⁰²⁴ Abdürrezzak Kaşani, *Tasavvuf Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: İz Yayıncılık, 2015), 189.

¹⁰²⁵ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 7/73.

¹⁰²⁶ Sühreverdî, *Avârifü'l-Meârif (Gerçek Tasavvuf)*, 682.

Bir başka mânada tevhid idraki “cem'u'l-cem”, Yûnus Emre'nin bu terimi aynen kullanmasa bile mahiyetine ilişkin yaşadığı tecrübe, aşk anlayışının ve mânevî seyrinin zirvesini oluşturur. Aşkın bu dönüştürücü gücüyle vuslata eren, yani Maşuk'unda fâni olan sâlik için artık yolculuğun en mahrem ve en yüksek mertebesi olan cem ve tevhid tecrübesi başlar. Bu, Cürçânî'nin tasnifinde aynü'l-cem ve ahadiyyet hazretine terakki olarak ifade edilen, ikiliğin tamamen ortadan kalktığı, sâlikin Hak ile bir olduğu, Kâbe Kavseyn veya Ev Ednâ gibi Kur'ani yakınlık derecelerine ulaşıldığı makamdır.¹⁰²⁷

Bu mertebe, Yûnus Emre'nin şiirlerinde en yoğun, en coşkun ve aynı zamanda anlaşılması en zor ifadelerle dile getirilir. Artık sâlikin kendi benliğinden “benlik” eser kalmamıştır; “ben” dediği şey, Hak'tan başkası değildir. Bu, tasavvufta Fenâ fi'llâh halinin en ileri derecesidir. Yûnus, bu hali “*Ben benliğümden geçdüm gözüm hicâbın açdum / Dost vaslına ulaşdum gümânım yagmâ olsun*”¹⁰²⁸ diyerek ifade eder. Benlik perdesi kalkmış, vuslat gerçekleşmiş ve tüm şüpheler ortadan kalkmıştır. Bu noktada, ikilik fikri tamamen anlamsızlaşır: “*Geç ikilik fikrinden kogil benliği yâ kul*”¹⁰²⁹. Çünkü bu makamda “bir”den başkası yoktur: “*On sekiz bin 'âlem halkı cümlesi bir içinde / Kimse yok birden artuk söylenür dil içinde*”¹⁰³⁰. İkilik, sadece dilde kalan, hakîkate karşılığı olmayan bir yanılısamadır.

Bu mutlak birlik ve tevhid idraki içinde, sâlikin kendi müstakil varlığı ortadan kalkar. Necmeddin Kübrâ'nın işaret ettiği, kulun Hakk'ın rubûbiyetini tattığı en üstün “zevk” hali bu tecrübe ile uyuşmaktadır. Bu durumda, konuşan artık sâlikin nefsi, benliği değil, onun varlığında kaybolduğu hiç olduğu Hak'tır. İşte Yûnus Emre'nin “ben” zamiriyle başlayan ve bazen şeriatın zahiri sınırlarını zorlayan, “şatahat” olarak nitelendirilebilecek şiirleri¹⁰³¹, bu Fenâ fi'llâh ve cem'u'l-cem makamının sesidir. “*Evvel benem âhir benem cânlara cân olan benem*”¹⁰³², “*Ne dirisem hükmüm yürür elümde fermân tutaram*”,¹⁰³³ “*Yir benümdür gök benümdür 'Arş benüm*”¹⁰³⁴ gibi ifadeler, artık müstakil bir “ben”in kalmadığı, sâlikin Hakk'ın kudretinin ve varlığının tecellî ettiği bir ayna haline geldiği idrakini yansıtır. Varlık mertebelerinin zirvesi olan Ahadiyyet makamında başka bir varlık ve dolayısıyla başka bir

¹⁰²⁷ Cürçani, *Ta'rifat : Tasavvuf Istılahları*, 97.

¹⁰²⁸ T. 271/2.

¹⁰²⁹ T. 151/4.

¹⁰³⁰ T. 305/1.

¹⁰³¹ T. 170, 172, 180, 193, 194, 195 vb...

¹⁰³² T. 193/1.

¹⁰³³ T. 180/1.

¹⁰³⁴ T. 389/7.

zamir bulunmadığından, bu tecrübenin ifadesi kaçınılmaz olarak “ben” zamiriyle olmaktadır ve dahi bu “ben”, mutlak varlık olan Hakk'ın kendisidir.

Bu makamda, zaman ve mekân gibi ikilikler de aşılmıştır. Ezel ve ebed birleşir “*Evvel benem âhir benem*”,¹⁰³⁵ “*Ol dem ki dirliğidi Hakk'ıla birliğidi*”.¹⁰³⁶ Her yer ve her an, Hakk'ın huzuru ve tecellîgâhı haline gelir: “*Ben kandasam dost andadur her bir yiri Tûr eyleyem*”¹⁰³⁷. Artık Musa gibi Tûr'a çıkmaya gerek yoktur, çünkü her yer Tûr, her an münacattır. Gelen de O'dur, giden de O; görünen de O'dur, gören de O: “*Her gelen oldur giden ol görinen oldur gören ol*”.¹⁰³⁸ Bu, mutlak Tevhid'in, yani her şeyde Hakk'ı görmenin ve bilmenin zirvesidir.

Bu tecrübe, dilin ve aklın sınırlarını zorlar. Yûnus, bu birliğin ve vuslatın derinliğini kelimelere dökmekte zorlandığını ifade eder: “*Dil ne bilür dost haberin ben dostıla niçe birem*”.¹⁰³⁹ Bu, ancak yaşanarak bilinebilecek, nazari olarak tam anlamıyla kavranması mümkün olmayan bir haldir. Bu sebeple, bu makamda söylenen sözler “*Ene'l-Hak*” gibi, dışarıdan bakanlar için anlaşılmaz veya tehlikeli görülebilir “*Mansûr'layın Ene'l-Hak dahi sebûk-bâr gerek*”.¹⁰⁴⁰ Ancak Yûnus'a göre, bu sözler Hakk'ın kendi kudretinin bir ifadesidir ve varlığın özü Tevhid'dir “*Tevhîd imiş cümle 'âlem tevhîdi bilendür Âdem*”.¹⁰⁴¹

Bu mutlak Birlik makamında, sâlikin varlığa bakışı kökten değişir. Artık doğa, insan veya nesnelere, kendi başlarına müstakil varlıklar olarak değil, doğrudan Tek olan Hakk'ın Kudretinin birer yansıması, birer tecellîsi olarak idrak edilir. Yûnus'un “*Her gelen oldur giden ol görinen oldur gören ol / Ulvî vü süflî cümleten oldur ger bana görine*”¹⁰⁴² ifadesi, bu idrakin özünü yansıtır; varlıktaki tüm hareketler, tüm görüntüler ve hatta gören özne dahi O'ndan başkası değildir.

Bu mertebede, varlığın bilgisi artık sadece şekli işaretlerden çıkarılan veya duyularla algılanan “görünür”, “duyulur” bir bilgi olmaktan çıkar; doğrudan ve vasıtasız olarak “bilinir” hale gelir. Felsefenin kadim sorunu olan nesnenin özünün ne olduğu ve nasıl bilineceği meselesi, bu makamda kendiliğinden çözülür. Çünkü ikilik ortadan kalktığına, nesnenin özü

¹⁰³⁵ T. 193/1.

¹⁰³⁶ T. 223/2.

¹⁰³⁷ T. 206/6.

¹⁰³⁸ T. 14/5.

¹⁰³⁹ T. 205/9.

¹⁰⁴⁰ T. 135/7.

¹⁰⁴¹ T. 125/6.

¹⁰⁴² T. 14/5.

ile onu bilen arasındaki ayrım da anlamını yitirir; bilinen şey, Hakk'ın tecellîsinden ibarettir ve bu bilgi, tartışmaya mahal bırakmayacak kadar açık ve yakındır . Varlığın başındaki “teferrüc” ve “görme” eylemleri, bu noktada tam mânasıyla idrake dönüşür; başlangıçta hâricî bir gözlem olan seyir, artık varlığın enfüsî hakîkatini doğrudan bilme halini alır.

Bu Tevhid makamında, her bir varlığın ve oluşun taşıdığı mâna, kendi yolculuğunu tamamlayarak asıl kaynağına, yani Hakk'a rücu eder. Bu rücu, bu birliği kendi varlığında gerçekleştirmiş olan İnsan-ı Kâmil aracılığıyla olur. İnsan-ı Kâmil, yaratılmış âlemdeki tüm mânaların toplandığı ve tekrar Hakk'a döndüğü bir ayna, bir “cem” noktası haline gelir. Her şeyin aslına döndüğü gibi (İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn), varlığa içkin olan mâna da bu en kâmil tecellî mahallinde aslına dönmüş olur. Sâlik, artık sadece kendi iç âlemindeki değil, tüm varlıktaki şeylerin aslını ve hakîkatini “bilir”.

Bu nihâî idrak ve birlik tecrübesi anında, sâlikin bireysel kimliği, yani “Yûnus” olarak bildiğimiz o fani varlık tamamen ortadan kalkar. Artık ortada konuşan, gören, bilen bir “ben” yoktur. Yûnus'un kendisi de ifade ettiği gibi, sözler artık onun kendi nefsinden değil, Hakk'ın kudret dilinden dökülmektedir “*Yûnus dimedi bu sözi cânâ toldı dost âvâzi*”.¹⁰⁴³ Bu noktada Yûnus, sadece bir “şahid”dir. Ancak bu şahitlik, dışarıdan bir olayı gözlemlemek gibi değildir; bu, varlığın tek hakîkat'ten ibaret olduğuna dair en derin ve en içeriden gelen, varoluşsal bir şahitliktir. Kelime-i Şehâdet'in en yüksek mertebesi, fenâ makamında kulun kendi varlığının yokluğunu idrak ederek, Hakk'ın mutlak varlığına yaptığı bu türden şahitliktir denilebilir. Bileni de bilineni de Bir olan odur.

Sâlikin yaşadığı Cem', tevhid tecrübeleri, tasavvuf tarihi boyunca hem en derin iştiyakın konusu olmuş hem de dışarıdan bakanlar için temel eleştiri ve yanlış anlama noktalarının başında gelmiştir. Ancak Yûnus Emre'nin “*Cân olgıl cân içinde kalma gümân içinde*” şiiri gibi metinler, bu halin kişiye özel, anlaşılmaz bir iddia veya şeriatı dışlayan bir sapkınlık olmadığını; bilakis tüm samimi taliplere açık, şüpheden arınmış, nazarî değil doğrudan tecrübeye ve tatmaya (zevk) dayalı bir bilme biçimi ve varoluşsal bir dönüşüm olduğunu göstermektedir.

Cân olgıl cân içinde kalma gümân içinde
İstedüğün bulasın yakın zamân içinde

¹⁰⁴³ T. 268/9.

*Rükû' sücûda kalma 'amelüne tayanma
'İlm ü 'amel gark olur nâz u niyâz içinde*

*İkiligi terk itgil birlik makâmın tutgıl
Cânlar cânın bulasın iş bu dirlik içinde*

*Oruç-namâz zekât hac cürm ü cinâyet durur
Fakîr bundan âzâddur hâss-ı havâs içinde*

*Şerî'at korıcıdur hakikat ordusunda
Senün için korunur hâsil ordu içinde*

*Cânlar cânın bulasın sen dahi cân olasın
'İşkıla teferrücün ola dîdâr içinde*

*Ayne'l-yakîn görüpdür Yûnus Mecnûn olupdur
Bir ile bir olupdur Hakke'l-yakîn içinde¹⁰⁴⁴*

Yûnus Emre, bu şiirine doğrudan bir davetle başlar: “*Cân olgıl cân içinde kalma gümân içinde / İstedüğün bulasın yakın zamân içinde*”. Bu, insanoğlunun yaradılışından günümüze kadar gelen, herhangi bir zaman ya da mekânda ortaya çıkan ve tefrikanın temel nüvesi denilebilecek şüpheden (gümân) kurtulmaya çağırır. Tasavvufun yolu şüphe değil, yakîn yoludur. Bu yakîne ulaşmak içinse, kişinin kendi sınırlı varlığından sıyrılıp, varlığın özü olan “Cânlar Cânı” ile bir olması “*cân olgıl cân içinde*” gerekir. Bu birliğe giden yolda, hâricî formlar ve kazanımlar yetersiz kalır: “*Rükû' sücûda kalma 'amelüne tayanma / 'İlm ü 'amel gark olur nâz u niyâz içinde*”. Şekli ibadetler ve nazarî bilgi ile başlanılan bu yolculukta zamanla samimi bir aşkla Hakk'a yönelişin “nâz u niyâz” coşkuluğunda olgunlaşır, ibadet ve taatın asıl gayesi bu olgunluğa ermektir. Yolun esası, ikiliği terk etmektir: “*İkiligi terk itgil birlik makâmın tutgıl / Cânlar cânın bulasın iş bu dirlik içinde*”. Gerçek ve ebedi dirliğe ulaşmak, mutlak birlik (tevhid) şuuruna ermekle mümkündür. Bu fenâ haline ulaşan “fakîr” ve “hâss-ı havâs” için, ibadetlerin anlamı dönüşür: “*Oruç-namâz zekât hac cürm ü cinâyet durur / Fakîr*

¹⁰⁴⁴ T. 303/1-7.

bundan âzâddur hâss-ı havâs içinde". Bu, şeriatın reddi değil, onun ruhuna nüfuz ederek şeklin ötesine geçmektir. Bu mertebedekiler için, ibadetlerin sadece formuna takılıp kalmak, birliğe ulaşmaya engel oluşturan bir "cürm" olabilir. Ancak hemen ardından Yûnus, şeriatın hakikat yolundaki koruyucu rolünü teyit eder: "*Şerî'at korııcıdur hakikat ordusunda / Seniin için korunur hâsıl ordu içinde*. Hakikat, şeriat temeli üzerinde yükselir ve onun tarafından korunur. Bu bağlamdaki anlamlar sekr haline işaret eden o anki tecrübenin idrakine ilişkin o tecrübe dahilinde kişideki geçici hallerdir.

Bu yolculuğun sonunda sâlik, aradığı Cânlar Câmı'nı bulur ve O'nunla bir olur: "*Cânlar cânın bulasın sen dahı cân olasın / 'İşkıla teferrücün ola didâr içinde*". Artık seyir, dış dünyada değil, doğrudan Hakk'ın cemâli "dîdar" içinde, O'nunla gerçekleşir. Bu, Hucvirî'nin belirttiği gibi, sevenin kendi varlığının Sevgili'nin cemâlinde yok olduğu, "*hayatının, mahbubunun cemâli ile olduğunu bildiği*" ve seven kişinin, yaşamının sevdiğinin güzelliğine bağlı olduğunu anladığında kendi sıfatlarını yok etmeye yöneleceğini anlatmaktadır.¹⁰⁴⁵

Son beyit, bu nihâî birliğin yakînî bilgisini ve tecrübesini özetler: "*Ayne'l-yakîn görüpdür Yûnus Mecnûn olupdur / Bir ile bir olupdur Hakke'l-yakîn içinde*". Yûnus, görerek kesin bilgiye (hakke'l-yakîn) ulaşmış, aşk ile aklın sınırlarını aşmış "*Mecnûn olupdur*" ve nihâyetinde "*Bir ile Bir olma*" haline, yani mutlak Tevhid'e, yaşayarak bilmenin en üst kesinliği olan hakka'l-yakîn makamına erişmiştir. Sevenin benliği tamamen ortadan kalkmış, geriye sadece Mutlak Bir olan Sevgili kalmıştır. Bu, Hallâc-ı Mansûr'un (ö.922) darağacında ifade ettiği, "*Vâcide, vâcidin tek başına ona ait olması kâfidir*"¹⁰⁴⁶ sırrıdır; yani âşık ile Maşuk'un baş başa, teke tek kaldığı, ikiliğin tamamen yok olduğu mutlak birlik anıdır. Bu mertebe, İzzettin Kâşânî veya Necmeddîn-i Kübrâ gibi sûfilerin işaret ettiği en üstün mânevî zevktir; hakikati doğrudan tatmak ve bilmektir. Yûnus Emre'nin bu şiiri, tasavvufun temelinde yer alan tevhid deneyiminin, şüpheden arınmış kesin bir bilgiye; şeriat ile başlayan, tarikat ile olgunlaşan, marifetle yaklaşılan, aşk aracılığıyla ulaşılabilen, tüm samimi arayıcılar için potansiyel bir hedef ve en yüce haz olduğunu ortaya koymaktadır.

4.4. Aşıklık İddasında Sıdk ve İstikamet

Yandı yüregüm dutuşdı bagrum cigerüm kebâb durur
'Âşıklarun şerbetleri bu derdüme sebeb durur

¹⁰⁴⁵ Hücvirî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 374.

¹⁰⁴⁶ Hücvirî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*, 374.

*Bir niçeleri 'ışk düzer bir niçeleri 'ışk bozar
Bir niçeler esrük gezer eyle kim var harâb durur*

*'İşkıla çalındı kalem 'ışka yesir durur âlem
'Âşıklar arasında Cebrâil dahı hicâb durur*

*Medreseler müderrisi okumadılar bu dersi
şöyle kaldılar 'âciz bilmediler ne bâb durur*

*'Azâzîl da'vî kıldı da'vîsi yalan oldu
Yalan da'vî kılanların pes cezâsı 'azâb durur*

*Ölmez bu 'ışk bilişleri esrük meclis serhoşları
Dâ'im bunların işleri ceng ü şeşte rebâb durur*

*Yûnus imdi miskîn olgıl hem miskînlere kul olgıl
Zîra miskîn olanları arzûlayan Çalap durur¹⁰⁴⁷*

Tasavvufî mânada aşkın sâlik üzerindeki etkisi hem bedensel hem de mânevî olarak çok yoğundur ve bu aşk, aynı zamanda tüm yaradılışın temelindeki sırdır ve kâinatı ayakta tutan kuvvettir. Yûnus'un deyişiyle, aşkın kaynağı ve mahiyeti öylesine derindir ki, bu sırta beşerî idrakin veya melekût âleminin dahi tam olarak vakıf olması zordur: “*'İşkıla çalındı kalem 'ışka yesir durur âlem / 'Âşıklar arasında Cebrâil dahı hicâb durur*”. Kader “kalem” aşk ile yazılmış, tüm âlem aşkın hükmü altına girmiştir. Âşık ile Maşuk arasındaki birlik ve vuslat tecrübesi ise öylesine mahrem ve vasıtasızdır ki, vahiy meleği Cebrail bile bu nihâî birliğin önünde bir perde “hicâb” durumunda kalmaktadır. Yûnus burada, aşkın getirdiğı bilginin, vasıtalı veya kitabi bilginin ötesinde, doğrudan ve Zâtî bir bilgi olduğunu ima eder. Bu sebeple, aşkın hakîkatin nazarî ilimlerle kavranması mümkün değıldir: “*Medreseler müderrisi okumadılar bu dersi / şöyle kaldılar 'âciz bilmediler ne bâb durur*”. Zahiri ilimler, bu aşkı “bu dersi” içereceğinin salâhiyetinde değıllerdir ve nüderrisler, bu bilginin hangi kapıdan “ne bâb durur” girileceğini

¹⁰⁴⁷ T. 47/1-7.

bilemezler. Sebebi Yûnus'a göre; bu kapı ancak yaşayarak, tecrübe ederek ve aşk ile açılır. Aşk, kendi başına, ayrı bir bilgi kaynağı ve bir irfan yoludur.

Bu yola ilişkin Yûnus bir açıklama getirerek, sâliki farklı hallere sokabileceği ve herkes için aynı şekilde olgunlaştırmayabileceğini belirtir: “*Bir niçeleri ‘ışk düzer bir niçeleri ‘ışk bozar / Bir niçeler esrük gezer eyle kim var harâb durur*”. Aşk, doğru idrak ve rehberlikle kişiyi manen inşa edebileceği “düzer” gibi, kontrolsüz bir halde bırakıldığında veya yanlış anlaşıldığında kişiyi yoldan çıkarabilir “bozar” veya sürekli bir mânevî sarhoşluk “esrük” ve dengesizlik “harâb” içinde bırakabilir. Bu nedenle, aşkın getirdiği coşku ve sırlar kadar, bu halleri doğru yorumlamak ve dengeyi korumak da önemlidir. Bu dengeyi bozan en büyük tehlike ise, Yûnus’â göre aşk iddiası ve mânevî kibirdir. Şiirde, Azâzîl örneğindeki gibi Hakk'a yakınlık iddiasının bile kibre dönüşerek nasıl bir düşüşe yol açabileceği örneği verilmektedir. Aşk yolunda “yalan dava” gütmek, yani hak etmediği makamları iddia etmek veya aşkı benlik davasına alet etmek, mânevî bir felakettir.

Aşk ehlinin, iç âleminin karmaşık ve hareketli olduğunu belirten Yûnus: “*Ölmez bu ‘ışk bilişleri esrük meclis sarhoşları / Dâ'im bunların işleri ceng ü şeşte rebâb durur*” beytinde Aşk ile tanışanların manen ölümsüzlüğe erdiklerini ve onların ilâhi aşk meclisinin coşkun sarhoşları olduğunu ilan etmektedir. Sürekli halleri ise, görünüşte bir zıtlıklar birlikteliğidir: Hem bir savaş “ceng” nefisle, engellerle mücadele, hem de bir ahenk “rebâb” ilâhi zikir, uyum içindedirler. Bu, aşkın hem zorlu bir mücadele hem de derin bir enfüsî huzur ve teslimiyet hali olduğunu göstermektedir.

Tüm bu aşk tecrübeleri, sırlar, coşkular, mücadeleler ve tehlikeler karşısında Yûnus, âşığa en sağlam dayanağı ve en doğru tavrı öğütler: “*Yûnus imdi miskîn olgıl hem miskînlere kul olgıl / Zîra miskîn olanları arzûlayan Çalap durur*”. Aşk ne kadar yüce olursa olsun, sâlikin nihâî durağı ve sığınağı miskinliktir. Bu, kendi hiçliğini bilme, tevazu, acziyet idraki ve mutlak kulluk şuurudur. Kibir ve dava tuzağından korunmanın, aşk sarhoşluğunda kaybolmamanın ve Hakk'ın rızasına ulaşmanın yolunun miskinlikten geçtiği ikaz edilmektedir. Çünkü Allah, kendini büyük görenleri değil, O'nun karşısında kendi küçüklüğünü ve muhtaçlığını bilen “miskinleri” sever ve arzular.

Nihâyetinde Yûnus şiirinde, aşkın sadece bir duygu değil, aynı zamanda derin sırlar içeren, kendine özgü bir bilgi kaynağı olduğunu; ancak bu yolun tehlikelerle dolu olduğunu ve kontrolsüz bir coşkunun yıkıma yol açabileceğini hatırlatır. Aşk tecrübesi ne kadar yüce olursa olsun, sâlikin daima miskinlik zemininde durması, haddini bilmesi ve mutlak kulluk şuurunu koruması gerektiğini öğütler. Yûnus Emre'nin mânevî yolculuk anlayışında aşk, şüphesiz

merkezi bir yer tutar. Ancak onun tasavvuru, temelsiz bir coşkunluk veya kuralsız bir serbestlik değildir. Bilakis, Yûnus devam eden şiirde, aşkın hakiki mânada tecellî edebilmesi ve sâliki hedefine ulaştırabilmesi için, tasavvuf geleneğinde dört kapı kırk makam olarak ifade edilen mânevî terbiyenin ilk ve temel aşamalarının sağlam bir şekilde geçilmesi gerektiğini güçlü bir şekilde vurgular. Aksi takdirde, sadece aşk iddiasında bulunmak veya anlık bir aşk duygusuna kapılmak, büyük bir gaflet ve hatta yoldan çıkma tehlikesi taşır.

*İçün taşun murdâr iken 'ışk n'eylesün senünile
Gönlün gözi uyur iken 'ışk n'eylesün senünile*

*Âşıklara yoldaş olup sâdıklara yâr olmadun
Ölmezdin öndin ölmedün 'ışk n'eylesün senünile*

*Dünyâ gözün rûşen idüp gönül gözün kör eyledün
Zulmet tolıcak gönlüne 'ışk n'eylesün senünile*

*Bize girçek dervîş gerek cihân toldı da 'vâ ile
Yalan da 'vâ iderisen 'ışk n'eylesün senünile*

*Dervîşliği sanma hemân sûret düzmegile olur
Dilde ise senün işün 'ışk n'eylesün senünile*

*Yûnus Emre hoş derdile süregör gel devrânunı
Togrı yola gitmez isen 'ışk n'eylesün senünile*¹⁰⁴⁸

Yûnus şiirde bu temel gerekliliği en başta ortaya koyar: Kişi zâhirî ve bâtını mânevî kirlerden arınmamışsa “İçün taşun murdâr iken”, yani şeriat kapısı'nın gerektirdiği temel temizlik kurallarına hem bedensel hem de ahlâkî anlamda helal-haram hassasiyetine riayet etmiyorsa ve aynı zamanda gönül gözü gaflet uykusundaysa, mânevî gerçeklere kapalıysa “Gönlün gözi uyur iken”, aşk tek başına nasıl bir etki gösterebilir ki?

Yûnus, başka şiirlerinde de şeriat'ın temelini oluşturan iman ve amelin birlikteliğini “Evvel bize vâcib budur hoş hulkıla 'amel gerek / İslâm adı okınıcak yoldaşumuz îmân

¹⁰⁴⁸ T. 347/1-6.

*gerek*¹⁰⁴⁹ ve temel ibadetlerin lüzumunu “*Müsül mânâm diyen kişi şartı nedür bilse gerek / Tanrı'nun buyruğun tutup biş vakt namâz kılsa gerek*”¹⁰⁵⁰ açıkça belirtir. Bu temel olmadan atılacak adımlar boşa bir çaba olarak değerlendirilmektedir. Kalp mânevî karanlıklarla “zulmet” doluyken “*Dünyâ gözün rûşen idüp gönül gözün kör eylediün / Zulmet tolıcak gönlüne...*”¹⁰⁵¹, aşkın nûru, kişide tebdil olmayan zevkin kaynaklarından baş gözü ile baktığı için, oraya ulaşamaz.

Yûnus ayrıca sadece şeriat'ın zahiri kurallarına uymanın da yeterli olmadığını belirterek sâlikin, tarikat kapısı'na adım atarak enfüsî bir dönüşüm sürecine girmesi gerektiğini ikaz eder. Bu süreç, hakiki rehberlere (âşıklar, sadıklar) yoldaş olmayı “*Âşıklara yoldaş olup sâdıklara yâr olmadun*” ve en önemlisi, nefsin arzu ve isteklerini kontrol altına alınarak “ölmeden önce ölmeyi” “*Ölmezdin öndin ölmedün*” safhasını da içermektedir. Nefsle mücahede edilmeden “*Nefsdür eri yolda koyan yolda kalur nefse uyan*”,¹⁰⁵² “*Var imdi ol nefsünile vuruş-tokuş savaş yürü*”¹⁰⁵³, benlik engeli aşılmadan, aşk yine sâliki hakîkate taşıyamaz.

Yûnus'un düsturunda, bu iki temel kapıdan geçmeden, sadece dış görünüşü dervişlere benzetmek “*Dervîşliği sanma hemân sûret düzmeğile olur*” veya sadece dilde kalan iddialarda bulunmak “*Yalan da 'vâ iderisen...*”; “*Dilde ise senün işün...*” anlamsızdır. Gerçek dervişlik “*Bize girçek dervîş gerek*”, içi ve dışı bir olan, iddiasız, samimi bir haldir. Yûnus, amelsiz ilmin ve riyakâr tavırların tehlikesine sıkça dikkat çekerek kişiyi uyarmaktadır “*İlmün var 'amelün yok hâ günâha batarsın*”.¹⁰⁵⁴ Hasılı Yûnus Emre, bu şiirle âşıklara ve dervişlik yoluna girenlere kritik bir uyarıda bulunur: Aşkın o tatlı derdiyle “hoş derdile” bu dünya devranını sürmenin ve mânevî yolculukta ilerlemenin temel şartı, “*togrı yola gitmek*” tir. Bu doğru yol ise, sağlam bir şeriat temeli üzerine inşa edilmiş, tarikat terbiyesiyle (nefs mücadelesi, teslimiyet, ahlâkî arınma) desteklenmiş yoldur. Bu temeller atılmadan, bu mücadeleler verilmeden sadece aşktan bahsetmek veya aşk sarhoşluğuna sığınmak mânasızdır ve gerçekçi değildir “*'ışk n'eylesün senünile*”. Aşk, ancak bu sağlam zemin üzerine bina edildiğinde ve doğru bir istikamette ilerlediğinde sâliki marifet ve hakîkat kapılarına ulaştırır.

¹⁰⁴⁹ T. 138/1.

¹⁰⁵⁰ T. 136/1.

¹⁰⁵¹ T. 347/3.

¹⁰⁵² T. 403/3.

¹⁰⁵³ T. 403/2.

¹⁰⁵⁴ T. 248/9.

Fenâ fi'llâh ve bekâbillah hallerine ulaşmanın ve bu hallerde sebat etmenin temel şartı, Yûnus Emre'nin hem *Divan*'ında hem de *Risâletü'n-Nushiyye* adlı eserinde merkezi bir önem atfettiği doğruluk (sıdk) ilkesidir. Doğruluk, yalnızca yalan söylememekle sınırlı olmayıp, niyetin, sözün, davranışın ve tutumun Allah'a tam anlamıyla uygun olması; içten dışa bir bütünlük sergilemek ve doğru yolda olmaktır. Fatiha Suresi'nde dua edilerek istenen de işte bu "sırat-ı müstakim"dir. Bu ilke, tasavvufî seyrin her aşamasında sâliki ayakta tutan temel direk ve nihâî hedefe ulaşmanın vazgeçilmez şartıdır.

52r4 Kamu vasfı vü 'arz-ı hali oldı

'Akıl ne dedise göz yumdı kaldı

52r5 İşi togruluga buyurdu 'akil

yüri imdi buna ta'cil yari kıl

52r6 Kığırdı togruluk yarenlerini

özile sapmasuz varanlarını

52v1 Gör imdi togruluk bir neler eyler

Yıkar gıybet evin kara yer eyler

52v2 Togurluk cümlesinden yüksek üzer

Togurluk besleyenler 'arşda gezer

52v3 Mahal mi 'arş ya ferş togrulara

Verür kendülüğini şeh bulara

52v4 'Aşıkdur togruluga togru canlar

Togurlığı bulur dostı sevenler

52v5 Sadıkdur togrulukda eyü kişi

Togurluk eyü eder yavuz işi

52v6 Ögüdi cümle togruluktan alur

53r1 Togurluk dirliği ebedi kalur

53r2 Fida canum sana ey togru varan

Müşahede bulur anı başaran

53r3 Ezel ebed ne ola togrulara

Zahir batın hicab olmaz bulara

53r4 İki 'âlem bir oddur bir nazarda

Ki birdür togruya imruz u ferda

53r5 Ki togru halini yarına koymaz

Bugün yarın demek ol hale uymaz

53r6 Neyise zahirün batınun oldur

Neyise endişen ol yana yoldur

53v1 Kamuya togru dersin togruyısan
Bulınmaz togruluk sen egriyisen
53v2 Yola gitme sen egri ey bi-gane
Senün dirlüğüne sensin bahane
53v3 Kamular göz gibidür sen bakıcı
Senün göziün durur seni çakıcı ¹⁰⁵⁵

Risâletü'n-Nushiyye'de Akl'ın, nefsin hile ve desiselerine karşı mücadelesinde sığındığı son ve en güçlü kale doğruluktur “*işi togruluga buyurdu 'akil'*”. Doğruluk, mânevî hastalıkların kökünü kazıyan “*yıkar gıybet evin kara yer eyler*”, sâliki en yüce mânevî mertebelere taşıyan “*togruluk besleyenler 'arşda gezer*” ve Hakk'ın Zâtî yakınlığına erdiren “*verür kendüligini şeh bulara*” bir kuvvettir. Doğruluğu bulanlar, aynı zamanda Dost'u, yani Hakk'ı sevenlerdir “*togurluğu bulur dostı sevenler*”. Yûnus'a göre doğruluk sadece ahlâkî bir erdem değil, aynı zamanda Hak aşkının da bir tezâhürü ve sonucudur. Doğruluk sahibi kişi “*sadıkdur togrulukda eyü kişi*” yaptığı işlerde îlâhî bir berekete mazhar olur; onun samimiyeti, eksiklerini bile telafi etme gücüne sahiptir “*togurluk eyü eder yavuz işi*”. Tüm hikmet ve öğütlerin kaynağı da yine doğruluktur “*öğüdi cümle togruluktan alır*”. Bu doğruluk üzere yaşanan hayat, geçici dünyanın ötesinde, ebedi bir diriliğe kapı aralar “*togurluk dirliği ebedi kalur*”. İstikamet üzere olan, yani “*togru varan*” sâlik, nihâyetinde Hakk'ı müşahede etme şerefine erişir “*müşahede bulur anı başaran*”.

Yûnus bu mertebeye ulaşanlar için artık zahir-bâtın, dünya-ahiret gibi ikiliklerin ve perdelerin ortadan kalktığını “*ezel ebed ne ola togrulara / zahir batın hicab olmaz bulara*” beytinde vurgular. Onlar için zaman Bir'dir “*birdür togruya imruz u ferda*”; işlerini ertelemez, halin gereğini anında yerine getirirler “*ki togru halini yarına koymaz*”. Onların içi dışı birdir; niyetleri ne ise yolları da odur “*neyise zahirün batınun oldur / neyise endişen ol yana yoldur*”. Bu hal, tam bir teslimiyet ve samimiyet halidir.

Şiirde bu yüce hale ulaşmak için, kişinin kendi içindeki eğriliklerle yüzleşmesini gerektiğini açıkça belirtmektedir. Eğer kişi kendi içinde samimiyetsizlik ve eğrilik taşıyorsa, ne kadar doğruluktan bahsetse de hakiki doğruluğu bulamaz “*kamuya togru dersin togruyısan /*

¹⁰⁵⁵ Babacan, *Yûnus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye'si ve Dîvân'ı*, 299-300.

bulunmaz togruluk sen egriyisen". Kişinin kendi nefsinı tanıması, hatalarını görmesi "*senün gözün durur seni çakıcı*" ve eğriliklerinden dönmesi şarttır.

Bu doğruluk ilkesinin mutlak gerekliliği, ilâhi bir emre dayanmaktadır. Hud Suresi'nde Hz. Peygamber'e ve müminlere yöneltilen "*Emrolunduğun gibi dosdoğru ol!*"¹⁰⁵⁶ emri, istikametın yolun temeli olduğunu gösterir. Hz. Peygamber'in "*Hud Suresi ve kardeşleri beni yaşlandırdı.*"¹⁰⁵⁷ hadisi ise bu emrin mânevî ağırlığını ve önemini vurgulamaktadır. Yûnus Emre'nin Divan'ındaki bir şiirde¹⁰⁵⁸ yer alan "*Togrı yola gitmez isen 'ışk n'eylesün senünile*"¹⁰⁵⁹ uyarısı da tam olarak bu noktaya işaret eder. Aşk ne kadar güçlü olursa olsun, eğer sâlik doğruluk ve istikamet yolundan ayrılırsa, tüm mânevî kazanımlar tehlikeye girer. Temel kulluk görevlerini yerine getirmeden "*Müslmânâm diyen kişi şartı nedür bilse gerek / Tanrı'nun buyruğun tutup biş vakt namâz kılsa gerek*"¹⁰⁶⁰, nefsiyle mücadele etmeden, içi dışı bir olmadan sadece aşk iddiasında bulunmak, Yûnus'a göre beyhudedir. İsmâil Hakkı Bursevî (ö.1725) *Ruhu'l-Beyan* eserinde, Aziz Mahmud Hüdâyî'den (ö.1628) şöyle aktarmaktadır:

Hüdâyî Nefâisü'l-mecâlis'te şöyle der: "İstikamet ancak şeriat, tarikat, mârifet ve hakikat mertebelerinin hakkını tam olarak vermekle mümkün olur. Hükümlerde âdil olmak şeriatın hakkına riâyete dâhildir. Tabiat mertebesinde istikâmet, şeriata riâyet iledir. Nefs mertebesinde istikâmet, tarikata riâyet iledir. Rûh mertebesinde istikâmet, mârifete riâyet iledir. Sır mertebesinde istikâmet ise mârifet ve hakikate riâyet ederek mümkün olur. Bütün bunlara riâyet edebilmek, son derece zordur. Onun için Hz. Peygamber (a.s.): "Hûd suresi beni kocattı." buyurmuştur.¹⁰⁶¹

Kısaca, Yûnus Emre'nin her iki eserinde de doğruluk, sıdk ve istikamet mânevî yolculuğun olmazsa olmaz temelidir. O, sâliki Arş'a yükselten, ebedi diriliğe ulaştıran, perdeleri kaldıran ve Hakk'ı müşahede ettiren bir kuvvettir. Ancak bu kuvvete sahip olmak, sürekli bir nefis muhasebesi, samimiyet ve ilâhi emre tam bir bağlılık gerektirir. Doğruluk olmadan ne aşk

¹⁰⁵⁶ Hûd 11/112.

¹⁰⁵⁷ Ebû 'Osmân Sa'îd b. Manşûr el-Horâsânî Sa'îd b. Manşûr, *es-Sunen*, thk. Hâbiburrahmân el-'A'zamî (Hindistan: ed-Dâru's-Selefiyye, 1403/1982), 5/370 (No.1109); b. İsa et-Tirmizî, *el-Câmi'u'l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*, 5/490.

¹⁰⁵⁸ T. 347.

¹⁰⁵⁹ T. 347/6.

¹⁰⁶⁰ T. 136/1.

¹⁰⁶¹ Bursevî, *Rûhu'l-Beyân: Kur'an Meâli Ve Tefsiri*, 8/548.

hakiki mânasına ulaşabilir ne de marifet kemâle erebilir. Bu yüzden Yûnus, tüm coşkusuna ve aşkına rağmen, sâlike daima “doğru yolu” ve bu yolda sebat etmeyi öğütlemektedir.

Sâlikin sadece idrakî bir zirveye değil, aynı zamanda ahlaki bir kemâlâta ermektedir. Bu, seyr ü sülûk boyunca aranan hakiki güzelliğin bulunmasıyla birlikte, arayanın da o güzellik'ten bir pay alması, O'nun bu doğruluk ve istikamet üzere sebat eden sâlikin Kur'an'ın ifadesiyle "Allah'ın boyasıyla boyanma"¹⁰⁶² halidir. Sâlik, seyr ü sülûk sürecinde, güzeli ararken ve Hakk'ı severken, Yûnus'un işaret ettiği gibi, zamanla aradığı ve sevdiği şeyin nitelikleriyle bezenir; kişi güzeli ararken güzel olur. Bu aşkla yoğrulmuş sâdk ve istikamet hali, kişinin davranışlarında ve duruşunda bir "ahlâk güzelliği" olarak tezahür eder. Bu hâl, sadece ahlakî bir yetkinlik değil, aynı zamanda muhatabında derin bir mânevî zevk ve estetik bir tat uyandıran, İlâhî isimlerin yansıdığı bir güzelliştir. Sâlik, seyr ü sülûk boyunca süren ahlakî arınma, nefis mücadelesi ve en önemlisi sıddikiyet neticesinde, nefsanî sıfatlarından soyunarak Allah'ın ahlakıyla ahlaklanma şerefine nail olur. Seyir halindeki tüm ahlakî yapılanma çabası, yani şeriat'a, tarikat'a, marifet'e ve hakikat'e riayet ederek istikamet üzere kalma gayreti, bu nihai noktada meyvesini verir. Güzel olan Hakk'ın boyasıyla boyanan kâmil insan hem içsel hem de dışsal bir güzelliğe ve ahlakî yetkinliğe ulaşır. Onun varlığı, İlâhî isim ve sıfatların (adaletin, rahmetin, ilmin, cemâlin, vd...) bir tecelligâhı haline gelir.

İşte bu ahlakî ve estetik yetkinliktir ki, İnsan-ı Kâmil yeryüzünde Allah'ın halifesi olma tam olarak tecelli eder. Yûnus Emre'nin işaret ettiği seyr ü sülûk, nihayetinde sâliki sadece Hakk'ı bilmeye değil, O'nun ahlakıyla ahlaklanmaya, O'nun güzelliğiyle bezenmeye ve yeryüzünde O'nun halifesi olma şuuruna ulaştıran kâmil bir dönüşüm sürecidir. Bekâbillah, bu sürecin em önemli merhalesi, fenâda yok oluşun ardından gelen İlâhî sıfatlarla ve ahlakla yeniden var olur. Bu hem en yüce bilgiye ulaşmak hem de en kâmil estetik ve etik duruşa sahip olmaktır.

¹⁰⁶² el-Bakara 2/138.

5. BEZM-İ ELEST'TEN SEYR Ü SÜLÛK ANLAYIŞINA ZEVK VE TEVHİD TECRÛBESİ

Yûnus'da seyr ü sülûk sürecine genel olarak bakıldığında konunun hareket noktası şöyle özetlenebilir: kemale eriş ve fenâ-bekâ makamına varış konusu, yolculuğun başlangıç noktası olan bezm-i elest ile doğrudan ilişkilidir. Bu mânevî yolculuğun ve “zevk” tecrübesinin kökenleri, ruhların Rabbi ile ilk buluşması olan bezm-i elest'e dayanır. Allah'ın “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sualine ruhların verdiği “Belâ” cevabı, sadece sözlü bir ikrar değil, aynı zamanda ruhun Rabbi ile ilk karşılaşması, O'nun huzurunu ilk tecrübe edişi, İlahi hitabın ve huzurun ilk zevk edilişi, hakîkatın ilk tadılışdır. Bu ilk “tatma”, ebedi aşkın tohumunu ruha ekmiştir. Yûnus'un “*Ezelî bu 'ışkı ben bu mülke sürüp geldüm*”¹⁰⁶³ veya “*Cânum ben andan bunda ezelî 'âşık geldüm*”¹⁰⁶⁴ ifadesi, aşkın kökenini bu ezeli ana dayandırır. Aynı şekilde “*Ezelîden dilimde uş Tanrı birdür Hak'dur Resûl / Bunu böyle bilmeziken bir 'aceb makâmdayıdum*”¹⁰⁶⁵ veya “*Evvel kadîmden geldüm yir gök yaradılmazdan / 'Arş-kürsî levh ü kalem hiç dahı anılmazdan*”¹⁰⁶⁶ gibi ifadeleri, bu ezeli başlangıca işaret eder. Fakat bu ilk birlik ve huzur halinden sonra ruhun kesret âlemine, yani dünyaya gönderilmesi, bir firâk, fark ve gurbet hissini de beraberinde getirmektedir. Tıpkı Cennet'teki yasak meyveyi “tatmanın” varoluşsal bir değişime yol açması gibi, elest'teki bu ilk zevk de insanlığın kaderini belirlemiş ve dünyadaki tüm arayışını şekillendirmiştir: İnsanoğlu için bu dünya hayatı, örtülü ya da açık, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde o ezeli zevki ve vuslatı yeniden bulma çabasına dönüşmüştür. Tasavvufi bağlamda, Yûnus'ca “teferrüc”, seyr ü sülûk ismiyle, o ilk, ezeli vuslatı yeniden bulma arzusunun metodolojisi olmuştur.

Dünyaya inişle birlikte başlayan tecrübe, elest'teki mutlak birliğin aksine, zıtlıklar ve ikilikler üzerine kuruludur. İyi-kötü, güzel-çirkin, varlık-yokluk, cemâl-celâl gibi zıt kutuplar, bu âlemin dokusunu oluşturur. Sâlikin mânevî seyrinde karşılaştığı iki temel müşahede biçimi, suretlerin idraki ile mânâya vukûfiyet, Hakîkat'in zıt gibi görünen ancak birbirini tamamlayan cemâl ve celâl sıfatlarının tecrübesine karşılık gelir. Ârifin, Maşûk'u O'nun yaratılmışlardaki

¹⁰⁶³ T. 178/1.

¹⁰⁶⁴ T. 181/1.

¹⁰⁶⁵ T. 168/2.

¹⁰⁶⁶ T. 233/1.

veya kendi bânındaki suret aynalarında görmesi, bir yakınlık ve ünsiyet hissi doğurarak mânevî bir lezzete ve zevke kapı aralar.¹⁰⁶⁷

Konuya, İsmail Hakkı Bursevî'nin, Yûnus Emre'ye ait olan “Çıkıdum erik dalına anda yidüm üzümü...” beytini tasavvufi bir perspektiften yorumlayarak, mânevî “tatma” ve “yeme” deneyimlerine dair derin telmihler içeren ifadeleri üzerinden yaklaşılabilir. Bursevî, eriğin genellikle kabul gören ve baskın olan renginin siyah olduğunu ve bu siyah rengin, Allah'ın “Celâl” sıfatına, yani O'nun azametine, kahrına ve zorluk tecellîlerine işaret ettiğini belirtmektedir. Üzümün ise, genellikle eriğin siyah rengine zıt bir renkte olduğunu ve bunun da Allah'ın “Cemâl” sıfatını, yani O'nun lütfunu, güzelliğini ve rahmet tecellîlerini temsil ettiğini ifade etmektedir.¹⁰⁶⁸ Bu sembolizmden yola çıkarak Bursevi, önemli bir tasavvufi ilkeyi vurgulamaktadır: Allah'ın “Celâl” isminin tecellîleri, “Cemâl” isminin tecellîlerine ulaşmak için aşılması gereken bir köprü veya bir geçit işlevi gördüğünü belirtmektedir. Dolayısıyla, “Cemâl” sıfatının getirdiği mânevî ferahlığı, neşeyi tatmak ve îlâhi lütuf yolunda ilerlemek isteyen bir sâlikin, öncelikle “Celâl” sıfatının tecellîleri olan zorluklar, imtihanlar ve nefsanî mücadeleler köprüsünden geçmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu geçişle birlikte, kişinin kahr berzahından kurtulacağını dile getirmektedir.

Bursevî, bu Celâl-Cemâl diyalektiğini şeriat ve tarikat mertebeleri bağlamında da değerlendirmektedir. Şeriatın ve tarikatın faydasının bu şekilde anlaşıldığını belirttikten sonra, muhtemel bir soruyu gündeme getirmektedir: “şeriatın zahirinde, yani şeklî uygulamalarında bir zevk ve lezzet yok mudur?” Bursevi, bu soruya, şeriatın temelde emirler ve yükümlülükler bütünü olması sebebiyle, kendi başına, zahirî düzeyde bir mânevî haz (zevk) içermediği şeklinde cevap vermektedir.¹⁰⁶⁹ Bu durumu açıklarken İsmail Hakkı Bursevi, mânevî sır perdelerini henüz kaldıramamış, yani hakîkate tam olarak vakıf olamamış kişilerin, şer'î amelleri yerine getirirken bir yorgunluk ve sıkıntı hissedeceklerini işaret etmektedir. Bu durum, onların ibadetleri henüz Celâl tecellîsi kapsamında, bir yükümlülük olarak algılamalarından kaynaklanmaktadır. Ancak Bursevi, “Keşf ehli” olarak adlandırdığı, yani mânevî keşfe, ilhama ve hakîkatin sırlarına ermiş kişilerin durumunun farklı olduğunu belirtmektedir. Bu zâtların, ulaştıkları mânevî zevk ve haz halinin, söz ve amel mertebelerini dahi kapsadığını, bu nedenle

¹⁰⁶⁷ Cyrus Ali Zargar, *Sufi Aesthetics: Beauty, Love, and the Human Form in the Writings of Ibn 'Arabi and 'Iraqi* (Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 2011), 42.

¹⁰⁶⁸ Niyazî vd., *Çıktım Erik Dalına: Yûnus Emre'nin Bir Şiirinin Üç Şerhi*, ed. Suat Ak (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019), 44.

¹⁰⁶⁹ Niyazî vd., *Çıktım Erik Dalına*, 45.

ibadetler de dahil olmak üzere bütün mânevî mertebelerde dünyevi meşakkatten ve sıkıntıdan kurtulmuş olduklarını ifade etmektedir. İsmail Hakkı Bursevî, bu durumu, gıdaları Rablerini herhangi bir külfet veya zahmet hissetmeksizin zikir ve tesbih etmek olan cennet ehlinin haline benzeterek, keşf ehlinin ibadetlerden aldığı hazzın bu mertebede olduğunu dile getirmektedir. Onlar için şeriâtın zahiri uygulamaları dahi Cemâl tecellîsinin bir parçası haline gelmiştir.

Bu çerçeveden Yûnus'da marifet kapısı'nda “zevk tebdili” kavramı dahada anlaşılır hale gelmektedir. Tatma ve tecrübeye ilişkin temel varsayılan beşerî duyuların yerini “cân gözi”, “cân kulagi” ve “cân tutagi” alır. “Cân gözi” Dost'un cemâlini doğrudan müşahede ederken, “cân kulagi” varlıktaki “kudret ün”ünü¹⁰⁷⁰ ve sırları işitir¹⁰⁷¹, “cân tutagi” ise Birliğin şarabını ve hakîkatin tadını alır. Bu mânevî duyularla elde edilen idrak, “zevk-i selîm” yani arınmış, sağlıklı ve doğru bir mânevî ayırt etme yeteneği oluşturur.

Bu noktada, tasavvufî tecrübenin en derin estetik boyutu da ortaya çıkar. Zira burada tecrübe edilen şey, sadece bilgi değil, aynı zamanda Mutlak Güzellik'tir. Bu mânevî zevk, modern anlamda daraltılmış “estetik” kavramının çok ötesindedir. Günümüzde estetik genellikle sanat, güzellik algısı veya kişisel beğeni gibi alanlarla sınırlı kalsa da tasavvuftaki zevk tecrübesi, varlığın hakîkatini, İlahi Cemâl'i ve Kemâl'i doğrudan idrak etmeyi içerir. Bu, sadece güzel olanı seyretmek değil, güzelliğin kaynağı ile hemhal olmak, O'nu “tatmak”tır. Bu bağlamda, tasavvufî tecrübenin kendisi, en derin ve en hakiki mânada estetik tecrübeyle ilişkilendirilebilir. Dünyevi güzellikler, sanat eserleri veya nefsi hazlar, bu nihâî estetik tecrübenin ancak soluk birer “cüzüzü” veya uzak birer “remzi” mesabesinde dir.

Hakîkat kapısı'nda ise bu zevk ve müşahede zirveye ulaşır. Artık ikilik tamamen kalkmış, sâlik “*Bir ile Bir olmuş*”tur¹⁰⁷². Bu, Hücvirî'nin Kuşeyrî'den aktardığı “sevenin sıfatları ile mahvolması ve mahbubu zatı ile ispat etmesi”¹⁰⁷³ halidir. Sevenin benliği, aşk ateşinde eriyerek Maşuk'un varlığında yok olur. Geriye sadece Mutlak Bir kalır.

Bu noktada, estetik tecrübenin temelinde varsayılan özne-nesne ayrımı da tamamen ortadan kalkar. Sıradan algıda bilen (özne) ile bilinen (nesne) arasındaki mesafe, bu mutlak Birlik tecrübesi içinde yok olur. Artık dışarıdan bir nesneyi veya İlahi Cemâl'i seyreden ayrı bir özne yoktur; bilen, bilinenin içinde erir. Gören de görünen de Bir'dir “*Eger âyîne bin olsa bakan*

¹⁰⁷⁰ T. 23/5.

¹⁰⁷¹ T. 353/8.

¹⁰⁷² T. 303/7.

¹⁰⁷³ Hücvirî, *Keşfu'l-Mahcûb (Hakîkat Bilgisi)*, 374.

bir / Gören bir görinen bin bin görindi".¹⁰⁷⁴ Sâlik, sadece bir şahittir; kendi yokluğu üzerinden Hakk'ın mutlak varlığına ve birliğine şahitlik eder.

Yolculukta fenâ nihâyi menzil yeri değildir. Onu, bekâbillah hali takip eder. Sâlik, vahdet idrakini kaybetmeden tekrar kesret âlemine döner ki ve daha derin bir fenâ halini ifade eder Kuşeyrî ayrıca, bu halden sonra "fark-ı sâni" (ikinci fark) denilen, kulun tekrar kulluk görevlerini yerine getirmek üzere "sahv" (ayıklık) haline döndürüldüğü yüce bir halden bahseder, ancak bu dönüş farklı bir şuurla gerçekleşir. Artık her şeyde Hakk'ı görür.¹⁰⁷⁵ Yûnus'da bu mertebenin en belirgin özelliği, Fenâ fi'llâh tecrübesinin ardından gelen derin bir miskinlik yani tevazu, acziyet ve mutlak kulluk şuurudur. Sâlik, ulaştığı en yüce mânevî hallere rağmen, Hakk'ın sonsuz azameti karşısındaki hiçliğini asla unutmaz. Bu hem bir denge hali hem de yolculuğun en kâmil meyvesidir.

Sonuç olarak, Yûnus Emre'nin *Divan*'ı ve *Risâletü'n-Nushiyye*'si, bezm-i elest'teki ilk zevkten başlayıp, dünya hayatındaki teferrüc ve seyirle devam eden, sırat-ı müstakîm olan doğruluk ilkesiyle istikamet bulan, namaz gibi ibadetlerle desteklenen, aşk ile yoğrulan, fenâ mertebeleriyle benliği aşan ve nihâyetinde fena makamlarını geçerek Hakk'ı müşahede edip O'nda fenâ olan, bekâ ile kâmil bir insan-ı kâmil ve yetkin halife olma mânevî yolculuğun haritasını sunar. Bu yolculuk, aklın rehberliği ile başlasa da ötesine geçerek, doğrudan tecrübeye, zevke ve yakîne dayanan, varoluşsal ve en yüce estetik tecrübeyi ihtiva eden bir dönüşüm sürecidir. Bu, "Allah'tan geldik ve yine O'na döneceğiz"¹⁰⁷⁶ âyetinin sâlikin kendi varlığında tam olarak gerçekleşmesidir.

¹⁰⁷⁴ T. 411/9.

¹⁰⁷⁵ Kuşeyrî, *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risalesi*, 159.

¹⁰⁷⁶ el-Bakara 2/156.

DEĞERLENDİRME

Batı'da Aydınlanma ile başlayan ve modern düşünceyi şekillendiren süreç içinde, bilginin ve hakîkatin temel ölçütü olarak akıl (ratio) merkeze alınmıştır. Bu aklıleşme süreci, beraberinde varlığı anlama çabasında bir tür ayrışmayı ve şüpheyi metodolojik bir ilke olarak benimsemiştir. Özellikle Kartezyen düşünceyle belirginleşen beden ve ruh (zihin) ikiliği, insanı ontolojik olarak iki ayrı töz alanına bölmüştür. Bu bölünme, Tanrı kavramını sıklıkla rasyonel düşüncenin sınırlarının ötesinde, metafizik bir alana konumlandırma veya Tanrı'nın varlıkla olan doğrudan ilişkisini sorunsallaştırma eğilimi göstermiştir. Bu yaklaşım, epistemolojik ve aksiyolojik açıdan Tanrıdan bağımsız antroposentrik bir paradigmanın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Söz konusu paradigma, bilgi üretimi ve değer sistemlerinin merkezine insanı yerleştirerek, teolojik referanslardan bağımsız bir düşünce yapısının temellerini atmıştır. Bu yeni paradigma, estetik algıyı da derinden etkilemiştir. Estetik tecrübe ve güzellik yargısı, büyük ölçüde öznenin zihinsel ve akli yetilerine indirgenmiş; zevk ve hazzın aşkın, metafizik veya ruhani boyutu göz ardı edilmiştir. Aydınlanma Dönemi'nde Alexander Gottlieb Baumgarten, “estetik” kavramını ileri sürerek, potansiyel bir bilgi türü olabileceğini fark etmiş olsa da dönemin hâkim düşünce yapısının etkisiyle, bu bilginin doğasını akılcı bir zemin üzerine oturtmaya çalışarak, sezgisel ve ruhani yönlerini ihmal etmiştir. Böylece “zevk,” büyük ölçüde subjektif bir beğeni ve akıl yürütme süreçlerinin meselesine dönüşmüştür.

Yûnus Emre'nin temsil ettiği tasavvuf geleneği, insan ve varlık kavramlarını bütüncül (holistik) bir bakış açısıyla, varlığın tüm boyutlarını kapsayıcı bir perspektifle değerlendirmeyi esas almaktadır. Söz konusu gelenek, insanı ve âlemdeki tüm yaratılmışları birbirinden ayrı unsurlar olarak değil, birbiriyle ilişkili ve Allah'ın (mutlak varlığın) tecellileri olarak algılamaktadır. Bu bağlamda, Yûnus Emre'nin tasavvuf anlayışı, varlığın çok boyutlu yapısını ve bu yapının birbiriyle olan etkileşimini ön plana çıkarmaktadır.

İnsan'ı sadece akıl ve beden ayrımı üzerinden değerlendirmek, bünyesinde birçok çelişki ve tartışmayı beraberinde getirmektedir. İnsan sadece akıl ve bedenden ibaret değildir. Tasavvufi minvalde insanın varlığında; cân (rûh), akıl, nefis, beden ve gönül gibi birbiriyle girift ve ontolojik olarak ilişkili unsurlar bulunur. Batı düşüncesindeki gibi keskin bir beden-ruh gerilimi ve çatışması yerine, tasavvufî gelenekte asıl gerilim ve dinamizm nefis ile cân (ruh) arasındaki mücadelede ortaya çıkar. Kur'ân-ı Kerîm'in ifadesiyle, insana hem “fücur” (kötülük)

meyil) hem de “takva” (Allah'tan sakınma, iyiliğe yönelme) ilham edilmiştir.¹⁰⁷⁷ Bu iki potansiyel arasındaki mücadele alanı nefstir. Dolayısıyla temel ikilik, bedende veya ruhta değil, nefsin kendi içindeki yönelimlerinde başlar. Kişinin bu mücadeledeki konumu “mevkii”, sadece ahlâkî tutumunu değil, aynı zamanda varlığa, bilgiye ve güzelliğe bakışını, yani zevkini ve estetik algısını da doğrudan belirler.

Nefsin süfli arzularına ve dünyanın geçici cazibesine “dünya zevki”¹⁰⁷⁸ meyleden bir kişi, güzelliği ve hazzı da bu dar çerçevede algılar. Bu kişi için estetik zevk, çoğunlukla beşerî hazlarla sınırlı kalır ve onu Hakikat'ten uzaklaştıran bir perdeye dönüşebilir. Yûnus, bu duruma düşenleri, “nefsine kul olanlar”¹⁰⁷⁹ veya “nefse uyanlar”¹⁰⁸⁰ olarak niteler ve onların gerçek güzelliğe erişemeyeceklerini “mısır şekeri” talipleri metaforuyla ifade eder.

İnsan, fitratında İlâhî güzelliği ve hakîkati arama potansiyeli taşımaktadır. Mânevî bir çabayla “seyr ü sülûk”, insanın yönünü câna, yani ruhani özüne çevirdiğinde, nefsin perdeleri kalkar ve cân gözü açılır. İşte bu noktada tecrübe edilen “zevk” ve “tat,” artık süfli ve geçici hazlar değil, İlâhî tecellîlerin, marifetin ve vuslatın ulvi ve bâki lezzetleridir. Yûnus'un “zevk-i vuslat”¹⁰⁸¹ veya “ışk şarabı”¹⁰⁸² olarak bahsettiği bu zevk, akli aşan bir biliş hali sunar “Bilmesi bunun zevk durur ‘aklıla fehm irmez ana”¹⁰⁸³ ve kişiyi “Mutlak bî-gümân”¹⁰⁸⁴ mutlak şüpheden uzak bir tatmine ulaştırır. Dolayısıyla, Batı düşüncesindeki eksen kaymasıyla Tanrıdan uzaklaşarak, aklın merkeze alınması ve insanın bütüncül yapısının parçalanması, zevk ve estetik algısını, orijininin kopararak; sübjektif, tarif edilemeyen insan kavramının müphem alanına hapsedmiştir. Oysa Yûnus Emre ve tasavvuf geleneği; insanı akıl, beden, cân, nefis ve gönül bütünlüğü içinde ele alır. Bu sistemin anlamı ve işleyişi, ancak Yaratan ile olan ontolojik bağın farkına varılması ve “O'ndan geldik, O'na döneceğiz”¹⁰⁸⁵ şuuruna dayalı bir hayat tarzıyla idrak edilebilir. Tanrı ile olan bağını yadsıyan bütüncül yapı içindeki her bir unsur, kendi başına mutlaklaştırıldığında, parçalanma, eksen kayması ve hakîkatten uzaklaşma

¹⁰⁷⁷ eş-Şems 91/8.

¹⁰⁷⁸ T. 380/1.

¹⁰⁷⁹ T. 298/4.

¹⁰⁸⁰ T. 403/3.

¹⁰⁸¹ T. 411/1.

¹⁰⁸² T. 325/1.

¹⁰⁸³ T. 14/6.

¹⁰⁸⁴ T.358/2.

¹⁰⁸⁵ el-Bakara 2/156.

kaçınılmaz olmaktadır. Gerçek zevk ve estetik idrak, ancak insanın kendi varlığını bütüncül bir perspektifle ele alması ve özüne yönelik iltifatı neticesinde mümkün olmaktadır.

İslâm geleneğinde ve Yûnus Emre'nin düşünce dünyasında, varlığın ve insanın merkezinde tartışmasız bir şekilde Cenâb-ı Hak bulunur. Her şey O'nun emri doğrultusunda O'ndan sudûr etmiştir ve her şey O'na dönüktür. Bu ontolojik ilişki varoluşun temelini teşkil eder. İnsanı oluşturan temel unsurlar da- akıl, cân (ruh), gönül, nefis, beden- bu ilâhî kaynak'tan ayrı düşünülemez. Yûnus'un şiirlerinde bu unsurların her birinin işlevi ve yeri vardır, ancak hiçbiri kendi başına mutlak bir merkez değildir; hepsi, asıl merkez olan Rab ile olan ilişkileri nispetinde anlam ve değer kazanır. Akıl, hakîkati idrak etmede bir araçtır; gönül, İlâhî tecellilerin mazharıdır; cân, İlâhî nefhadan bir nefestir; nefis, terbiye edilmesi gereken bir potansiyeldir; beden ise bu mânevî yolculuğun vasıtasıdır. Yûnus'un “*Sensin bu gözümden gören sensin dilümden söyleyen / Sensin beni var eyleyen sensin hemin öndin sona*”¹⁰⁸⁶ veya “*Viren alan sen olıcak kim cünbiş eyleyübile*”¹⁰⁸⁷ gibi ifadeleri, her şeyin kaynağının ve yönlendiricisinin Allah olduğu şuurunu yansıtır.

Zamanla teolojik olarak değerlendirilen ve reel hayat içerisinde yadsınan bu merkezî ve bütüncül yapıdan kopuş, yani Allah'ı merkezden çıkarıp yerine başka bir unsur (aklı, maddeyi, sermayeyi, bilimi, hatta insanın kendisini) ikame etme çabası, kaçınılmaz olarak bir eksen kaymasına ve parçalanmaya yol açmaktadır. Bu menfi yaklaşım sebebiyle esasta var olan ve insanı oluşturan şubeler (akıl, ruh, gönül, nefis) arasındaki ontolojik ve hiyerarşik bağ zayıflayarak ayrışmaya başlamaktadır. Birbirleriyle olan ilişkileri bozularak; bir unsur diğerini yadsımaya, dışlamaya veya kendi tahakkümü altına almaya çalışmaktadır. Örneğin, aklın tek başına merkeze alınması, ruhun, gönlün ve sezginin alanını daraltır, onları muğlaklaştırır veya değersizleştirir. Bu “kaynaktan kopma,” aynı zamanda bir “besin alamama” durumudur; çünkü bu unsurlar ancak asıl kaynak olan Samed olan Allah ile olan bağları sayesinde hakiki anlamlarını ve işlevlerini bulabilirler. Yûnus, bu kopuşun neticesini, Hak'tan uzaklaşan, O'nun lezzetini tadamayan “*cânsuz sûret*”¹⁰⁸⁸ veya “gaflet” içindeki insan tasvirleriyle dile getirir.

Aydınlanma döneminde başlayan paradigma değişimi ve eksen kayması, sadece insanın iç âlemiyle sınırlı kalmayarak; estetik, sanat, felsefe, özne-nesne ilişkisi gibi insanın varlıkla kurduğu tüm ilişki biçimlerine sirâyet etmektedir. Merkezdeki değer (Tanrı yerine akıl,

¹⁰⁸⁶ T. 14/2.

¹⁰⁸⁷ T. 323/2.

¹⁰⁸⁸ T. 202/2.

sermaye, moda, sanat, ideoloji vb.) değiştikçe, bu alanların mahiyeti de değişir, yeniden tanımlanır ve önceki anlam dünyası bir tür “ölüm” yaşar. Örneğin, merkezde sermaye olduğunda, sanat ve estetik, büyük ölçüde bir meta değerine indirgenir, piyasanın taleplerine göre şekillenir ve aşkın boyutunu yitirir. Hatta öncül olacak iyi, doğru, güzel kavramları bile bu merkeze göre şekillenecektir. Oysa temel paradigmadaki iyi, doğru, güzel kavramları birincil ve belirleyici şekilde merkezde olması beklenen kavramlardır. Her bir paradigma değişimi dolaylı olarak kendi iyi, doğru ve güzel kavramlarını şekillendirmeye çalışacak bu da farklı merkezlerin farklı iyi, doğru, güzel kavramları ile çelişkiye düşecektir. Benzer şekilde felsefe, hakikat arayışından ziyade, pragmatik veya ideolojik bir araca dönüşebilir. Özne, tüketen veya üreten bir bireye indirgenirken, nesne de sömürülecek bir kaynağa dönüşebilir. Bu sürekli “mahiyet değişimi” ve “yeni merkez arayışı”, tutarlı ve kalıcı bir yapılanma sağlamaz, aksine sürekli bir istikrarsızlık, parçalanma ve “kavramsal ölümler” üretir.¹⁰⁸⁹

Yünus Emre'nin bakış açısından, insanın sahip olduğu “büyük potansiyelin çöküşü” tam da bu merkez kaymasından kaynaklanır. İnsanın asıl şerefi ve potansiyeli, Allah'ın halifesi olma

¹⁰⁸⁹ Aydınlanma ile insanlık tarihi yalnızca akli bir dönüşüm yaşamamış, aynı zamanda varlıkla kurulan temel ilişki biçimlerinde de köklü bir sarsıntıya uğramıştır. Bu değişim, sadece bireyin iç dünyasında yaşanan bir anlam kayması değil, estetikten sanata, felsefeden özne-nesne ilişkisine kadar uzanan ontolojik düzlemde bir hiyerarşi devrini ifade eder. İbn Arabî'nin tasavvufi metafiziğinde, âlem ve Hak arasındaki ilişki, bir “nikâh” yani ontolojik bir nikah, birliktelik ve doğurganlık üzerinden tarif edilir. Bu görüşü uyarınca, yaratıcı birliktelikte etkin ilke “baba”, edilgen ve kabul edici ilke ise “anne” rolünü üstlenir.* Bu birliktelikten sudûr eden (doğan) her şey—güzellik, hakikat, hikmet ve sanat gibi kavramsal yapılar— nikâh sonrası ortaya çıkan birer “çocuk” gibidir. Bu çocuklar da varoluş döngüsü içinde, kendilerinden sonraki yaratılış sürecinin “anne” ve “baba”sı haline gelerek bu ontolojik doğurganlığı devam ettirirler. Fakat modern çağda bu tertip köklü biçimde bozulmuş, artık çocuklar kendi ebeveynlerini belirlemeye başlamıştır. Yani asli olan, belirleyen ve merkezde bulunması gereken İyi, Doğru ve Güzel gibi kavramlar; kendi öz anlamlarını kaybederek, tâli ve araçsal olan sermaye, akıl ya da ideoloji gibi unsurlar tarafından yeniden tanımlanır hâle gelmiştir. Bu durum, Hz. Peygamber'in “cariyenin efendisini doğurması”^{**} hadisiyle sembolize edilen tarihsel kırılmanın metafizik bir yansıması olarak okunabilir. Buradaki cariye, normalde hizmette bulunması gereken, yani değer üretiminin değer, değer taşımanın mekânı olan bir unsurdur. Ancak bu hiyerarşi tersine dönmüş, cariye artık efendisini doğurmaya başlamıştır. Sermaye, akıl ya da ideoloji; doğrudan doğruya neyin güzel, neyin doğru, neyin iyi olduğuna karar verir olmuştur. Bu da sahte merkezlerin çoğalmasına ve sahici referans noktalarının silinmesine yol açmıştır. Bu ters doğumun neticeleri, özellikle sanat ve estetikte görünür hâle gelir. Sanat, Tanrı'nın güzellik isminin bir tecellisi olmaktan çıkar, pazarlanabilirlik ölçüsünce güzel sayılan bir metaya indirgenir. Estetik yargı, aşkın olandan değer, piyasanın talebinden türer. Felsefe, hakikati arayan bir seyr u sülûk alanı olmaktan çıkar, ideolojilerin hizmetinde araçsal bir üretim biçimi hâline gelir. İnsan, Hakk'ın yeryüzündeki halifesi değer; tüketen, hesaplayan ve yöneten bir makineye; âlem ise mânâların zuhur ettiği bir kitap değer, sömürülecek bir hammaddeye dönüşür. Bu yapıda her yeni merkez, kendi efendisini doğurur; yani kendi değer sistemini üretir ve onun üzerinden meşruiyet kazanmak ister. Ancak bu sahte merkezler birbiriyle kaçınılmaz olarak çatışır. Çünkü hiçbir ilâhî merkezle irtibatlı değildir; her biri kendi vehmine, kendi geçici istikrarına dayanır. Bu yüzden doğan her kavram, istikrarsızdır; mahiyeti sürekli değişir ve başka bir merkezin yörüngesine kolaylıkla girebilir. Hakiki doğum, ancak Hakk'ın merkezde olduğu bir ilişki ağı içerisinde mümkündür. Hak'tan kopmuş her doğum, aslında bir yok oluşun başka biçimde tekrarıdır. Bu yüzden ki cariyenin efendisini doğurması, sadece toplumsal değer, varlıksal bir kıyamet alametidir: Hiyerarşinin, mahiyetin, yönelimin ve referansın altüst olması. Bu çağda doğan değerler artık hakikatle değer, araçsallıkla ölçülür; merkez artık Tanrı değer, insanın kendi inşa ettiği sahte merkezlerdir. Hatta Tanrı kavramı bile bu otonom merkezlerce belirlenmeye çalışılır. Sonuç ise parçalanmış, referanssız ve istikrarsız bir varoluş haritasıdır. *İbn Arabî, *Fütühat-ı Mekkiyye*, 1/402; ** Muslim, *Şahîhu Muslim*, 1/29.

ve O'nun tecellilerine mazhar olma kabiliyetinde yatar. Merkezden Allah çıkarılıp yerine güç, bilim, güzellik gibi ikincil ve izâfi değerler konulduğunda, insan bu asli konumundan uzaklaşır ve kendi potansiyelini gerçekleştiremez hale gelir. İkame edilen bu tâlî merkezler, “makro yapıdaki gibi İlâhî bir yapıya bağlı olmaları gerekirken,” merkezde bulunmaları, yani aslı konuma gelerek, mutlaklaştırılmaları, onların “yanlış konumlanmaları” anlamına gelir. Bu yanlış konumlanma hem bireysel hem de toplumsal düzeyde çatışmalara ve mahiyet problemlerine sebep olur. Yûnus'un sık sık vurguladığı tevhid ilkesi, tam da bu parçalanmaya karşı, her şeyin asıl merkeze, yani Allah'a bağlanması gerektiğini ifade eder: “*Cümle bir anı birler cümle ana giderler / Cümle dil anı söyler her bir menzil içinde*”¹⁰⁹⁰. Ancak bu tevhidî bakışla insan ve varlık hakiki anlamını bulabilir, parçalanmaktan kurtulabilir ve asli potansiyelini gerçekleştirebilir.

Postmodern dönem eleştirilerinin ve modernite sonrası düşüncenin birçok temel meselesi, merkezdeki ontolojik kaymanın farklı tezâhürleri ve sancuları olduğu söylenebilir. Terry Eagleton ve Luc Ferry gibi düşünürlerin vurguladığı, Tanrı'nın, kamusal alandan ve kurumlardan uzaklaştırılması, hatta Nietzsche'nin meşhur ifadesiyle “öldürülmesi” çabası, Batı düşüncesinde derin izler bırakmış ve sekülerleşme sürecinin temelini oluşturmuştur. Bu durum, sadece dini değil, aynı zamanda ahlak, bilim, sanat ve estetik gibi kavramları da derinden etkilemiş, onları İlâhî referanslarından koparma çabasıyla yeniden tanımlamaya zorlamıştır.

Örnek vermek gerekirse estetik ve sanatın, özellikle Alman İdealizmi ve Nietzsche sonrasında, dinin yerine ikame edilmeye çalışılması dikkat çekicidir. Dinin aşkınlık, anlam ve bütünlük sağlama işlevini yitirdiği düşünülen bir dünyada, sanat ve estetik tecrübe, insana bu türden bir “metafizik teselli” veya “anlam duygusu” sunabilecek alternatif bir alan olarak görülmüştür. Güzellik, yücelik ve estetik haz, adeta seküler bir “kutsallık” atfedilerek, insanın aşkınlığa açılan kapısı olarak konumlandırılmaya çalışılmıştır. Bu durum, günümüzde de sanatın ve estetik deneyimin, bireysel anlam arayışında dine alternatif veya onun yerini alan bir sığınak olarak görülme eğiliminde kendini göstermektedir.

Bununla bağlantılı olarak, estetiğin ahlâkî bir zeminin yapı taşı olarak görülmesi ve estetik ile etik arasındaki bağın yeniden kurulmaya çalışılması da bu merkez kaymasının bir başka sonucudur. Aydınlanma ile birbirinden ayrıştırılan “iyi”, “güzel” ve “doğru” kategorilerini (etik, estetik ve epistemoloji) tekrar bir araya getirme çabası, modernitenin

¹⁰⁹⁰ T. 305/2.

yarattığı parçalanmışlığa ve anlamsızlığa karşı bir tepki olarak okunabilir. Estetik beğeni ve yargının, ahlâkî duyarlılığı geliştirebileceği, toplumsal uyumu sağlayabileceği veya bireyi daha “iyi” bir insan yapabileceği düşüncesi, estetiğe ahlâkî bir misyon yükler. Ancak bu çaba, çoğu zaman bu kavramların asıl kaynağı olan İlâhî referanstan kopuk bir şekilde yapılır. Oysa İslâm geleneğinde ve Yûnus Emre'nin bakış açısında “iyi”, “güzel” ve “doğru,” birbirinden bağımsız kategoriler değil, hepsi aynı İlâhî Hakikat'in farklı tecellileridir. Bu nokta-i nazardan estetik zevk, ahlâkî erdemden ve hakikat bilgisinden ayrı düşünülemez.

Otonomi merkezli parçalanmışlığın ve merkezden kopuşun günümüz estetik tartışmalarındaki somut yansımalarından biri de Bence Nanay gibi düşünürlerin işaret ettiği, estetik tecrübenin sınırlarını ve mahiyetini belirlemedeki zorluklardır. Nanay, *Aesthetics: A Very Short Introduction* adlı eserinde, estetik olarak nitelendirilebilecek ancak geleneksel estetik teorilerin ve hatta ahlâkî yarguların kolayca çerçeveleyemediği deneyimlere dikkat çeker. Verdiği örnekte, Rock ‘n’ Roll müziğin yoğun fiziksel ve duygusal etkileri, belirli cinsel deneyimlerin estetik hazzı veya bazı psikoaktif maddelerin yol açtığı algısal değişimler, estetik kavramı sınırları içerisine dahil edilerek değerlendirildiğinde, sanatın “iyi” ya da “kötü”, “yüce” ya da “alçak” zevk olarak sınıflandırılması veya doğrudan etik bir yargıya varılması, bir dizi kavramsal sorunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.¹⁰⁹¹ Bu tür deneyimler, Batı düşünce geleneğinde yaygın olarak gözlemlenen, rasyonel düşüncüyü ve entelektüel mesafeyi ön plana çıkaran yaklaşıma karşı bir meydan okuma niteliğindedir. Söz konusu yaklaşım, bedensel tepkileri ve yoğun duygusal reaksiyonları, estetiğin “saf” veya “arı” olarak nitelendirilen alanının dışında konumlandırma eğilimi göstermektedir. Bu bağlamda, bahsi geçen deneyimler, geleneksel estetik anlayışının sınırlarını zorlamakta ve estetik algının daha kapsamlı bir şekilde ele alınması zorunluluğunu vurgulamaktadır.

Bu bağlamda, Bence Nanay'ın estetik deneyimin sınırlarına ilişkin ortaya koyduğu problematik, etik açıdan daha da belirgin bir ikilem yaratmaktadır. Nanay'ın öne sürdüğü örnekler, etik açıdan tartışmalı olarak nitelendirilebilecek durumlarda (örneğin, zararlı bir bağımlılığın verdiği haz veya ahlâkî açıdan onaylanmayan bir eylemden elde edilen estetik zevk) yaşanan estetik yoğunluk ve güzellik algısı, modern düşüncenin estetik ve etik arasında kurduğu ilişkide derin bir çelişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu durum, estetik ve etik alanların kesişiminde ortaya çıkan karmaşık ilişkileri ve bunların felsefi yadsımları incelemeyi gerekli

¹⁰⁹¹ Nanay'ın bu sorusu müstakil bir başlık olmasına karşın eserin geneline yayılmış, farklı katman ve kavramlarla tartışılmaktadır. Bence Nanay, *Aesthetics: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 7.

kılmaktadır. Eğer estetik haz, İlâhî bir kaynaktan ve ahlâkî bir temelden kopuk, salt öznel bir yaşantı veya bedensel/duygusal bir tepki olarak ele alınır, “kötü” olanın nasıl olup da “güzel” hissettirebildiği ve bu “güzel” hissiyatın nasıl olup da örtük bir biçimde “iyi” olarak algılanabildiği sorularını cevapsız bırakır. Bu sekülerleşmiş estetik anlayış, insanın fitratına dercedilmiş olan iyiye ve güzele yönelik temel eğilimi (vicdanı) tatmin etmekten uzak kalmaktadır. Dahası, aklı yegâne ölçüt kabul eden ve kendi iç sesini bastırmaya meyyal bir zihin, bu türden “estetik” hazları meşrulaştırmak adına ahlâkî sınırları kolayca nisbileştirebilir. Estetik deneyimin yoğunluğu, etik yargının önüne geçebilir ve “güzel hissettiren şey iyidir/ /doğrudur” gibi tehlikeli bir indirgemeciliğe kapı aralayabilir. Bu durum, ahlâkî değerlerin sabit bir zeminden yoksun bırakıldığı, her türlü hazzın estetik kisvesi altında meşrulaştırılabildiği (Roger Scruton tesbitiyle şu anda bu sanat kavramı için “ben” ifadesiyle yapılmaktadır), sınırların belirsizleştiği kaotik bir serbestiyet alanının oluşmasına zemin hazırlar. Bu belirsiz zemin ve yanılgı, “demokratikleşme”, “özgürleşme” gibi aydınlanma döneminde kutsallaştırılan beşerî sınırları müphem ve dogmatik, mutlak değişmemesi, tartışılmaması gereken kavramsal dayanaklarla, dokunulamaz hale getirilebilmektedir. Sonuç olarak, kutsal sayılan bu kavramlar, birtakım merkezi odaklarının kendi “ahlâkî” davranışlarını gizlemesine olanak tanır ve Orwell'ın uyarısını haklı çıkarır: “Bütün hayvanlar eşittir ama bazıları daha eşittir.”

Yûnus Emre'nin bütüncül perspektifinde ise “zevk”in kaynağı ve niteliği insanın kendi nefsi ve ego referansıyla belirleyici değildir. Hakîkatten uzaklaştıran bir haz, ne kadar yoğun veya “estetik” görünürse görünsün, nihâyetinde aldattıcıdır ve kişinin vicdani muhasebesinde karşılık bulamaz. Modernitenin oluşturduğu ontolojik kopukluk, otonomi anlayışı, estetiği ve etiği iki farklı merkez olarak sınıflandırması, onu hem anlamsal derinliğinden hem de ahlâkî pusulasından mahrum bırakma riski taşımaktadır.

Yûnus Emre'nin bütüncül insan anlayışı ve zevkin kişinin mânevî konumuyla olan derin bağı perspektifinden bakıldığında, Nanay'ın işaret ettiği bu sınıflandırma zorluğu, modern estetiğin referans merkezini kaybetmesinin bir semptomu olarak okunabilir. Sorun, bu deneyimlerin salt estetik bir kategoriye sığıp sığmamasından ziyade, hangi tür bir “zevk”e tekabül ettiği, nefsin hangi katmanını harekete geçirdiği ve kişiyi nihâî Hakikat'e yaklaştıırıp uzaklaştıırmadaki rolüyle ilgilidir. Yoğun bir müzik deneyimi veya başka bir güçlü haz, eğer sadece nefsin süfli arzularını tatmin ediyor ve kişiyi mânevî özünden uzaklaştıırıyor, Yûnus'un perspektifinden “gerçek zevk” olarak nitelenemez. Bu deneyimlerin kendisi, modernitenin parçalanmış insan tasavvurunda anlaşılamayan veya yalnızca öznel hazza indirgenen bir

“boşluk”ta kalmaktadır. Modern estetiğin bu türden uç durumları tutarlı bir şekilde ele almakta ve onlara dair sağlam bir yargı üretmekte zorlanması, tam da onları değerlendirecek aşkın ve bütüncül bir referans noktasından, yani her şeyin anlamını ve değerini bulduğu İlahî “kaynak”tan yoksun olmasından ileri gelmektedir. Bu deneyimler, parçalanmış bir varlık anlayışı içinde birer “anomali” veya “sınır ihlali” gibi tanımlanamazken, Yûnus'un temsil ettiği bütüncül bakış açısı, onları insanın karmaşık nefis yapısı ve onun hakikatle olan ilişkisi bağlamında daha derinlikli bir şekilde anlamlandırma ve konumlandırma imkânı sağlamaktadır.

Özet olarak, Batı düşüncesindeki temel ikilem, yani merkeze temel unsuru (Tanrı'yı) değil, O'ndan sudûr etmiş ikincil, tali unsurları (akıl, insan, sanat vb.) kendinden menkul görerek ikame etme çabası, belirttiğiniz gibi bir tür sonu gelmez “yap-boza” dönüşmüştür. Her yeni “merkez,” kendi içinde tutarsızlıklar ve yeni problemler üreterek bir sonraki “merkezin” kurulmasına zemin hazırlar, ancak hiçbir varlığa ve insana dair bütüncül ve kalıcı bir anlam çerçevesi sunamaz. Bu durum, postmodern eleştirinin sıklıkla dile getirdiği yabancılaşma, ötekileştirme, metalaşma, anlamsızlık ve değersizleşme gibi olguların temelinde yer alır. Genelde İslam'ın, özelde ise bir mutasavvıf olan Yûnus Emre'nin sunduğu tevhidî bakış açısı ise, bu parçalanmaya karşı daha kuşatıcı bir alternatif sunmaktadır. Her şeyi asıl kaynağa, yani Allah'a bağlayarak, varlığın ve insanın bütünlüğünü yeniden tesis etmek, ikincil unsurları kendi asli yerlerine oturtmak ve böylece hem estetik hem de etik açıdan tutarlı ve anlamlı bir hayat sürmek genel bir ideal olarak vaaz edilebilir.

Yûnus Emre'nin *Divan* ve *Risâletü'n-Nushiyye* eserlerine estetik kavramı ekseninde bakışı amaçlayan bu çalışma, onun insan ve varlık anlayışının, modern düşüncenin parçalanmışlığına ve merkezden kopukluğuna karşı, İlahi Kaynak'la olan ontolojik bağı merkeze alan bütüncül bir perspektif sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu perspektifte insan, sadece akıl ve bedenden ibaret olmayıp, cân (ruh), gönül ve nefis gibi unsurların karmaşık birliği içinde, yegâne merkez olan Cenâb-ı Hak ile ilişkisi nispetinde anlam kazanır. Bu bütüncül yapının potansiyelini gerçekleştirmesi ve asli gayesine ulaşması ise, bilinçli bir seyr ü sülûk yani mânevî terbiye ve yolculuk süreciyle mümkündür.

Bu seyr ü sülûk, sâlikin varlığı bir “teferrüc” alanı olarak görmesi, hem dış âlemdeki (âfâk) İlahi işaretlerden ibret almasıyla hem de kendi iç âlemine (enfüs) dönerek hakikati aramasıyla başlar. Bu arayışta yol gösterici olan, aklın sınırlarını aşan doğrudan tecrübe ve mânevî zevktir (tatma). Nefs-i Emmâre boyutunda kalan bireyin zevkleri, Kur'ân'da belirtildiği gibi insanın hem “fücür” hem de “takva” potansiyelini barındıran nefis yapısının etkisi altındadır. Bu nedenle, kaynağını nefsin süfli arzularından alan dünyevi hazlar -Yûnus'ca.

“Mısır şekeri”-, geçici, aldatıcı ve çoğu zaman kişiyi hakîkatten uzaklaştıran bir nitelik taşır. Modern toplumda estetik algının ve zevkin sığılaşması veya öznel beğeniye indirgenmesi, büyük ölçüde bu İlahi referanstan kopuk, nefsanî hazlara odaklanmanın bir sonucudur.

Oysa tasavvuf yolunda sâlik, doğruluk (sıdk ve istikamet) ilkesine sarılarak ve namaz gibi temel ibadetlerle gönlünü (kalbini) arındırarak, seyr ü sülûk ile nefsinî terbiye eder. Bu süreçte yaşanan mânevî algı dönüşümü (zevk tebdili) ile, kişi zevk-i selîme, yani arınmış ve sağlıklı bir mânevî tatma yetisine ulaşır. Artık “cân gözü”, “cân kulağı” ve “cân dudağı” ile algılanan hakîkatler, İlahî Cemâl'in tecellîleri, en saf ve en yüce estetik tecrübenin kaynağı olur. Bu, sadece güzelliği görmek değil, güzelliğin kaynağını doğrudan müşâhede etmektir. Bu müşahedeye giden yol, aşk ile kat edilen ve fenâ mertebelerinden geçer. Sâlik, fenâ fi'ş-şeyh, fenâ fi'r-resûl ve nihâyetinde fenâ fi'llâh ile kendi benliğini aşama aşama yok eder. Bu yok oluş, bir ölüm değil, bilakis insanın kendi hakîkatine dirilişidir, sınırlı varlıktan sıyrılarak Mutlak Varlık ile Birlik (cem' ve tevhid) şuuruna ermektedir. Bu minvalde, Batı düşüncesindeki özne-nesne ayrımı ve buna bağlı yabancılaşma ortadan kalkar; her şeyin tek kaynak'tan geldiği ve O'nun tecellîsi olduğu idrak edilir. Bu kuşatıcı varlık algısı, “ötekileştirme”nin de temelini ortadan kaldırır, zira her şey O'ndandır ve O'na dönecektir.

Bu nihâî birlik tecrübesi (hakka'l-yakîn), insanın yitirdiği Cennet tecrübesinin ve bezm-i elest'te Rabbi ile kurduğu o ilk bağın bu dünyadaki tekrarı mesabesindedir. İnsan, fitratında taşıdığı o ezeli güzellik ve birlik arayışının cevabını bu noktada bulur. Dünyadaki tüm hakiki güzellik ve zevk arayışları, aslında insanın nüvesinde mevcut olan bu İlahî tecrübeye duyulan özlemin bir ifadesidir. Estetik kaygı, sanat, güzellik arayışı gibi olgular, insanın bu dünyaya “inişine” sebep olan o ilk “tatma”nın (yasak meyve, buğday) ardından kaybettiği konuma geri dönme, Tanrı'yı tekrar müşâhede etme arzusunun tezâhürleridir. Hz. Mevlananın deyişiyile ayrılıktan şikayettir.

Şüphesiz (gümansız), mutmain bir şekilde insanın Tanrı ile bu tekrar buluşması, seyr ü sülûk sürecindeki doruk tecrübe olan fenâ fi'llâh'ın ardından gelen bekâbillah halî, daha üst ve yüce idrakle tekrar kulluk şuuruna dönüşmektedir. Kuşeyrînin deyişiyile fark-ı sani olarak adlandırılır. Sâlik artık sadece zevk-i selîm değil, aynı zamanda akl-ı selîm (akl-ı küle varmış akıl) ve kalb-i selîm (gönül tahtına oturmuş cân sultanı) sahibi olmuştur. Bu üç “selîm” halin cem olduğu nokta, tasavvufun hedeflediği insan-ı kâmil mertebesidir. Bu insan, artık yeryüzünde Allah'ın halifesi olma potansiyelini gerçekleştirmiş, nefsanîyetin ve kesretin perdelerinden kurtularak hem kendi varlığında hem de tüm âlemde Hakk'ın Birliğine tam bir şahitlik etmiştir.

Sonuç olarak, Yûnus Emre'nin çizdiği tasavvufî yol, insanın elest'teki başlangıcından başlayarak, dünyadaki nefis mücadelesi ve mânevî arayışla devam eden, aşk ve doğrulukla kat edilen, fenâ ile benliği aşarak tevhid'e ulaşan ve nihâyetinde bekâbillah ile insan-ı kâmil mertebesine ve Allah'ın halifesi olma şuuruna erdiren bütüncül bir eğitim sürecidir. Bu süreçte zevk hem yolun lezzeti hem de hakîkati bilmenin vasıtası; estetik ise, bu İlâhi zevkin ve her mertebede cemâl tecellîlerinin idrakidir. Bu bütüncül bakış, modern düşüncenin yarattığı parçalanmışlığa ve eksen kaymasına karşı, insanın asli potansiyelini gerçekleştirebileceği, anlamlı ve kuşatıcı bir varoluş imkânı sunar.



SONUÇ

Bu çalışma, modern düşüncenin Aydınlanma ile başlayan ve estetik tecrübeyi müstakil, otonom bir alana hapsederek anlamlandırma çabasının yol açtığı ontolojik ve epistemolojik parçalanmayı, temel bir problem olarak tespit etmiştir. Batı düşüncesi, Tanrı'yı merkezden alarak yerine akıllı, insanı veya başka tâlî unsurları ikame ettiğinde, kavramlar arasındaki organik bağ kopmuş; akıl, ruh, beden, sanat, ahlak ve estetik gibi alanlar birbirine yabancılaşan özerk yapılar haline gelmiştir. Bu merkez kayması, her yeni dönemin kendi geçici merkezini ve değerler sistemini oluşturmasıyla sonuçlanan, bir tür “kavramsal ölümler” silsilesiyle tanımlanabilecek, istikrarsız ve parçalı bir anlam dünyası doğurmuştur.

Tezin ortaya koyduğu üzere, estetik tecrübenin mahiyeti, sadece felsefi soyutlamalarla kavranamayacak kadar derin ve fitrî bir zemine sahiptir. Nitekim psikoloji ve biyoloji gibi alanlardaki güncel araştırmalar; henüz kültürel kodlarla tanışmamış bebeklerin güzellik algısına dair fitrî donanıma sahip olması, estetik hazzın hedonizmle açıklanamayan karmaşık yapısı ve dilin bu tecrübeyi tam olarak ifade etmedeki yetersizliği gibi bulgularla, Batı düşüncesinin akli ve rasyonel kategorilerinin sınırlarını zorlayan somut veriler sunmaktadır. Batı düşüncesinin ve ampirik bilimin bu noktada ulaştığı sınır, estetik tecrübenin daha bütüncül bir ontolojiyle anlaşılması gerektiğini göstermektedir. Tezde fitrî çekimin somut örneklerinden biri olan düşünsel kuş sesi pratiği, tasavvufi perspektifte sadece biyolojik bir olgu olmaktan çıkarak, İlâhî bir hitabın (nida) ve zikrin tecellisine dönüşür. Nitekim Yûnus Emre'nin kuş sesini konu alan şiirinden hareketle değinilen perde metaforu, bu estetik-ontolojik ikilemi çözüme kavuşturan anahtar kavramdır. Kozmolojik bir ikilem gibi görünen bu perde, tasavvufta Hakikat'i gizleyen bir engel olmanın ötesinde, O'nun tecellisinin beşerî idrake tahammül edilebilir bir surette ulaşmasını sağlayan bir vasıta olduğu gibi estetik tecrübe aracı haline gelir. Dolayısıyla, kuşun kendisi ve yuvası gibi unsurlar bir yandan Hakikat'i perdelese de sesindeki “Kudret Ünü” o perdeyi aralayarak sâliki ardındaki mânaya ulaştıracak estetik ve mânevî bir imkân sunar.

Yûnus Emre üzerinden incelenen tasavvuf geleneği, varlığı ve insanı İlâhî kaynak'la olan kopmaz bağı içinde ele alan bütüncül bir perspektif sunmaktadır. Bu perspektifte Mutlak Özne, Cenâb-ı Hak'tır; insan ise O'nun halifesi olarak bu âlemde vekaleten bir öznellik taşır. Diğer tüm yaratılmışlar (nesnelere) ise, O'nun tecellisinin birer mazharıdır. Dolayısıyla estetik tecrübe, vekil özne olan insanın, Mutlak Özne'nin tecellileriyle dolu olan nesnelere kurduğu,

nihai olarak yine O'na dönen bir idrak ilişkisidir. Bu tevhîdî bakış, modern düşüncenin öznesne, zihin-beden ve estetik-etik ikiliklerini temelden aşan bir varoluş imkânı sunar.

Çalışmada belirtilen insana ilişkin bütüncül yapı içindeki asıl dinamizm, insanın gönül âleminde ruh (cân) ve nefis sultanları arasında geçen mücadeledir. Gönül ülkesinin hangi sultanın hükmü altında olduğu, kişinin estetik algısını ve zevkini doğrudan belirler. Nefsin egemenliğindeki bir gönül, dünyevi ve geçici hazları (Yûnus'un deyişiyle Mısır şekeri) estetik değer olarak algılarken; ruhun egemenliğindeki bir gönül, İlâhî tecellilerin mânevî ve ebedî lezzetine (“ballar balı”na) yönelir. Bu yöneliş, sâlikin aklının sınırlarında tecrübe ettiği o ilk ve sarsıcı hayret anıdır; Mutlak Güzellik’in, yani Hak Dîdar’ın ilk müşahedesiyle kişiyi geri dönülmez bir şekilde aşka düşüren bu vuslat tecrübesi, sâlikî dönüştüren bir “aşk şarabı” veya “aşk şerbeti” olarak tecrübe edilir. Sâlik, varoluşun başlangıcındaki bezm-i elest’te tattığı o ilk şarabı yeniden idrak ederek, aklın ve zahirî duyuların sınırlarını aşan bir “mânevî sarhoşluk” (sekr) haline girer. Ancak bu sarhoşluk, benliği ve şuuru yok eden bir gaflet değil, tam aksine benlik perdelerini kaldırarak kişiyi o ezelf ahde ve mutlak Hakikat’e uyandıran bir zikir, bir istiğrak (kendinden geçme) ve vecd (coşku) halidir. Bu bağlamda tasavvuftaki “zevk”, sadece bir haz duygusu olmaktan çıkarak, bu mânevî sarhoşlukla ulaşılan, aklı aşan bir idrakin ve Hakikat’i doğrudan “tatma”nın adı olur; böylece sâlikin mânevî seyrindeki konumunu ve Hakk’a olan yakınlığını bildiren epistemik bir delil mahiyeti kazanır. Bu mânevî ve estetik dönüşüm, seyr ü sülûk adı verilen pratik ve ahlâkî bir yolculukla mümkün olur. Nefsin tezkiye edilmesi ve kalbin tasfiyesiyle başlayan bu süreç, sâlikin algısal yetilerinde köklü bir “zevk tebdili” meydana getirir. Artık baş gözü “cân gözü”ne, zahirî kulak “cân kulağı”na dönüşür. Bu, “zevk-i selîm” olarak ifade edilen, doğruyu, iyiyi ve güzeli Hakikat potasında birleştiren arınmış bir idrak yetisidir. Şeriat kapısının zahirî amelleri ve doğruluğu (sıdk), tarikat kapısının nefis mücadelesi ve mürşide teslimiyeti, marifet kapısının hayret ve zevk tecrübeleri ve nihayetinde hakikat kapısının mutlak Birlik (Tevhid) idraki, bu estetik ve ahlâkî tekâmülün aşamalarıdır. Namaz ise bu süreçte, huşû ile kılındığında, tüm bu mertebelerin tecrübe edildiği merkezî bir ibadet olarak öne çıkar.

Yûnus Emre’nin estetik ve epistemolojik dönüşümü en somut ifadesini, “erik dalında üzüm yeme” misalinde bulmaktadır. Bu paradoksal imge, estetik nesnenin statik bir varlık olmadığını, bilakis sâlikin mânevî mertebesine ve idrak seviyesine göre tecellî eden dinamik bir hakikat olduğunu gösterir. Yolun başındaki sâlik için “erik” olan tecrübe, Celâlî bir imtihanı ve nefis mücadelesini simgelerken, aşk ve marifetle ilerlediğinde aynı tecrübe, Cemâlî bir lezzet olan “üzüm”e (ilâhî aşk şarabına) dönüşür. Ancak bu seyrin nihai noktasında, nesnenin asıl

hakikatini bilen ve onu “ceviz” olarak tanımlayan “Bostan Sahibi”nin, yani Mutlak Özne’nin sözü belirleyici olur. Bu metafor, estetik zevkin Celâl’den Cemâl’e, oradan da tüm tat ve ikiliklerin aşıldığı mutlak Tevhid’e (hakka’l-yakîn) uzanan seyrini özetler. Estetik tecrübe, bu son kertede, öznenin nesneyi idrak ettiği bir ilişkiden çıkararak, Mutlak Özne’nin kendi tecellisini müşahede ettiği birliğe dönüşür. Bu yolculuk, sâlikin benliğini tamamen yok ettiği Fenâ fi’llâh makamında, yani “Cânlar Cânı”nı bulduğu mutlak aşk ve zevk anında doruğa ulaşır. Bu tecrübe, aklın ve dilin sınırlarını aşan, tıpkı bezm-i elest’teki ilk ahid gibi sarhoş edici bir vuslat anıdır. Ancak yolculuk burada bitmez; sâlik, bu Tevhid idrakiyle birlikte, kulluk bilincinin ve sorumluluğunun daha da derinleştiği Bekâbillah makamına, yani “ikinci fark” haline döner.

Tasavvufta estetik, ahlâktan ve hakîkatten kopuk bir beğeni değildir. Zira insanın güzeli arama ve ondan zevk alma yetisi, tıpkı iyiye ve doğruya yönelme eğilimi gibi, onun İlâhî surette yaratılmış fitratının bir parçasıdır. Bu nedenle, estetik tecrübenin en kâmil hali, ancak fitratın asli saflığına dönmesini sağlayan ahlâkî arınmayla elde edilen “zevk-i selîm”in bir tecellisi olabilir. Bu yaklaşımda, estetik ve etik birbirinden ayrılmaz; çünkü her ikisinin de kaynağı, insanın ve varlığın İlâhî Kaynağı’dır. Dolayısıyla “güzel”, “iyi” ile “doğru”nun Tevhid potasında birleştiği yer, insanın kendi fitratına, yani İlâhî ahlâka uygun bir estetik idrake ulaştığı o en yetkin haldir. Yûnus Emre’nin izlediği bu yol, modern insanın yitirdiği merkezi ve bütünlüğü, sadece bir zevk arayışıyla değil, fitratın ve ahlâkın ayrılmaz bir parçası olan, aşk, zevk ve marifet dolu bir estetik tecrübe ile yeniden bulma davetidir.

*Çok söz hayvân yüküdür az söz erün görkidür
Bilene bir söz yiter cânda gevher varısa*

*Yûnus miskîn delüdür hem sözinden bellüdür
‘Ayıblaman yârenler eksüklüğü varısa*

KAYNAKÇA

- Abdillâh b. İshâk el-İsbehânî, Ebû Nuaym Ahmed b. *Hilyetu'l-Evliyâ ve-Tabakâtu'l-Asfiyâ*. çev. Hüseyin Yıldız vd. İstanbul: Ocak Yayıncılık / Ocak Yayıncılık, 1. Basım, 2015.
- Abdülkâdir-i Geylânî. *el-Fethu'r-rabbânî ve'l-feyzü'r-rahmânî: İlahi Armağan*. çev. Abdülkadir Akçiçek. İstanbul: Bedir Yayınevi, 2000. Basım, ts.
- Açar, Halil Rahman. "What Did Muslim Philosophers Deduce from the Concepts of Ruh (Spirit) and Nafs (Soul)? = Müslüman Felsefeciler Ruh ve Nefs Kavramlarından Ne Anladılar?" *The World of Knowledge: Journal of Interdisciplinary Studies = İlim Dünyası: Disiplinlerarası Araştırmalar Dergisi* VIII/8 (2021), 87-103.
- Ahmed b. Hanbel, Ebû 'Abdillah Ahmed b. Muhammed. *Musnedu'l-Imâm Ahmed b. Hanbel*. ed. Şu'ayb el-Arna'ût Murşid, 'Âdil. 50 Cilt. Beyrut: Mu'essestü'r-Risâle, 1. Basım, 2001.
- Ahmed b. Hanbel, Ebû 'Abdullâh Ahmed b. Muhammed b. Hanbel eş-Şeybânî. *Müsnedü'l-Imâm Ahmed b. Hanbel*. thk. Şu'ayb el-'Arna'ût - 'Âdil Murşid v.dğr. 50 Cilt. Beyrut: Mu'essestü'r-Risâle, 1421/2001.
- Albayrak, Nurettin. *Gönül Çalab'ın Tahtı: Açıklamalı Yunus Emre Sözlüğü*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2014.
- Alkan, Harun. "Eşrefoğlu Rumî'nin Müzekki'n-Nüfûs Adlı Eserinde Tevbe Kavramı". *Uluslararası Hacı Bayrâm-ı Velî Sempozyumu*, 169-179.
- Arıç, Dilara Pınar. "Yunus Emre Divanında Can Kelimesi Üzerine". *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 3/5 (ts.), 501-514.
- Arslan, Sevim. "Muhabbet Râbitası". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/3 (2015), 49-70.
- Aşkar, Mustafa. *Tasavvuf Tarihi Literatürü*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2. Basım, 2015.
- Aytuğ, Taylan. *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Babacan, Vasfi. *Yunus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye'si ve Dîvân'ı: Giriş - İnceleme - Metin - Dizin*. İstanbul: Doruk Yayınları, 2015.
- Babich, Babette E. (ed.). *Reading David Humes "Of the Standard of Taste"*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Baklî, Ruzbihan. *Abherül-Âşikin Aşıkların Halleri*. çev. Y. Emre Taşdemir. İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2024.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. USA: University of Alabama Press, 1975.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. ed. Henry Hardy. Princeton, NJ: Princeton University Press, Unknown edition., 2001.
- Beyhaqî, Ebû Bekr Ahmed b. el-Hüseyin b. 'Alî el-Hüsrevcirdî el-. *Şu'abu'l-Îmân*. thk. 'Abdul'aliyy 'Abdulhamîd. 14 Cilt. Riyad: Mektebetü'r-Ruşd, 1423.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity : From Kant to Nietzsche (2nd edition)*. Manchester University Press, 2nd Basım, 2003.
<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7eb17f7fd6e71152b57be144e6d1ba40>

- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139018098>
- Briesen, Jochen. "A Linguistic Specification of Aesthetic Judgments". *British Journal of Aesthetics* 59/4 (2019), 373-391. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayz019>
- Brito, Fabiano Lemos. "Fragmentos de 1806 sobre Filosofia e Religião de Friedrich Schlegel: Estudo e Tradução". *Numen* 18/1 (15 Haziran 2019). <https://doi.org/10.34019/2236-6296.2015.v18.22010>
- Buĥârî, Ebû 'Abdullâh Muĥammed b. İsmâ'îl b. İbrâhîm el-Buĥârî el-. *Şaĥîhu'l-Buĥârî*. thk. Muştafa Dîb el-Buĥâ. 7 Cilt. Dımaşk: Dâru İbn Keşîr; Dâru'l-Yemâme, 5. Basım, 1414.
- Bursevî, İsmâil Hakkı. *Rûhu'l-Beyân: Kur'an Meâli Ve Tefsiri*. ed. H. Kâmil Yılmaz vd. çev. İbrahim Tüfekçi vd. İstanbul: Erkam Yayınları, 2020.
- Carlson, Allen. "The Dilemma of Everyday Aesthetics". *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter. 48-64. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Cebecioĝlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları, 2004.
- Chittick, William C. *İlahi Aşk: Erken Dönem Farsça Tasavvuf Metinlerinde Allah ve İnsan*. ed. M. Nedim Tan. çev. Ömer Saruhanlıoĝlu - Kadir Filiz. İstanbul: Nefes Yayıncılık, 1. Basım, 2018.
- Chittick, William C. *Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabî and the Problem of Religious Diversity*. Albany (N.Y.): State university of New York press, 1994.
- Curtis L. Carter, Editor - Liu Yuedi, Editor. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. Newcastle upon Tyne, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Cürçani, Seyyid Şerif. *Ta'rifat: Tasavvuf İstılahları*. çev. Abdülaziz Mecdi Tolun - Abdurrahman Acer. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2014.
- Çakmaklıoĝlu, M. Mustafa. "Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö. 638/1240)'ye Göre Hayal ve Düzeyleri". *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* IV/10 (2003), 299-329.
- Çatak, Adem. "Yahya b. Habeş es-Sühreverdî'de Marifet Anlayışı". *Journal of Turkish Studies* 10/Volume 10 Issue 10 (ts.), 291-312. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.8352>
- Çatak, Adem - Vural, Ahmet. "Tasavvufî Düşüncede Cennet ve Cehennem Telakkisi: Yûnus Emre ve Kemal Ümmî Örneği". *Sufiyye* 13 (ts.), 117-144. <https://doi.org/10.46231/sufiyye.1194588>
- Çavuşdere, Serdar. "Selçuklular Döneminde Akdeniz Ticareti, Türkler Ve İtalyanlar". *Tarih Okulu Dergisi* 2009/1V (ts.), 53-75.
- Çetin, Oĝuz. *Bab'aziz Filmi Bağlamında, Tasavvufun Sinemasal İfadesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, 2020.
- Çetin, Oĝuz. "Sinema ve Tasavvuf". *Tematik Tasavvuf Toplantıları*. 1/107-134. Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2019.
- Çetin, Oĝuz. "Yûnus Emre'de Kişiliğin Değişimi ve Dönüşümü Aşamasında Tamah ve Kanâat". *Sufiyye* 14 (30 Haziran 2023), 279-308. <https://doi.org/10.46231/sufiyye.1290528>
- Çetin, Oĝuz. "Yunus Emre'de Metaforlarla Kişiliğin Dönüşüm ve Değişim Seyri". *"Ey Dost..." Yunus Emre Kitabı*. ed. Mehmet Akkuş - Vahit Göktaş. 351-364. Ankara: İlahiyat Yayınları, 2022.

- Dağıstan, Umut. “Anlam Arayışının İki Boyutu: Sanat ve Bilim”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 6/3 (23 Temmuz 2017), 1495-1508. <https://doi.org/10.15869/itobiad.317812>
- Dâvûd-i Kayserî. *Ledünnî İlim ve Hakiki Sevgi: Tahkîku Mâ'i'l-Hayât ve Keşfu Esrârî'z-Zulamât - Risâle Fî Ma'rifeti Muhabbeti'l-Hakîkiyye*. çev. Mehmet Bayrakdar. İstanbul: Kurtuba Kitap, 1. basım., 2009.
- Dâvûd-i Kayserî. *Mukaddemat : İbnü'l-Arabî Istilahâtü's Sûfiye*. çev. Hasan Şahin vd. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 1997.
- Demirdaş, Öncel. “Ahmed Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'inde Şeriat, Tarikat ve Hakikat”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* VIII/4 (2019), 2501-2521.
- Demirli, Ekrem. *Şair Sûfiler: Mevlana, Yunus ve Niyazi-I Mısrî Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Sufi Kitap, 1. baskı., 2015.
- Demirli, Ekrem. “Tasavvufun ‘Tutarlılık’ Arayışında Bir Yorum Çerçevesi Olarak Vahdet-i Vücûd: Yûnus Emre’de Vahdet-i Vücûd Anlayışının Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme”. *İslâm Araştırmaları Dergisi* 21 (2009), 25-50.
- Demirli, Ekrem. “‘Zahirî’ İlimlerin Otoritesi Karşısında Tasavvuf’un Meşruiyet Arayışı”. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 15 (ts.), 219-244.
- Dennis, Lawrence J. - Powers, J. Francis. “Dewey, Maslow, and Consummatory Experience”. *Journal of Aesthetic Education* 8/4 (1974), 51-63. <https://doi.org/10.2307/3332028>
- Dewey, John. *Deneyim Olarak Sanat*. çev. Nur Küçük. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2021.
- Dews, Peter. “The Return of the Subject in Late Foucault”. *Radical Philosophy* 51 (1989), 37.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.
- Earp, Sarah E. - Maney, Donna L. “Birdsong: Is It Music to Their Ears?” *Frontiers in Evolutionary Neuroscience* 4 (2012). <https://doi.org/10.3389/fnevo.2012.00014>
- Ebû Dâvûd, Suleymân b. el-Eş'aş es-Sicistânî. *Sunenu Ebî Dâvûd*. thk. Şu'ayb el-'Arna'ût. 7 Cilt. b.y.: Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiyye, 2009.
- Ebû Dâvûd, Suleymân b. el-Eş'aş es-Sicistânî. *Sünenü Ebî Dâvûd*. thk. Muhammed Muhyiddîn 'Abdulhamîd. 4 Cilt. Beyrut: el-Mektebetu'l-'Aşriyye, ts.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. çev. Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992.
- Eco, Umberto. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. çev. Kemal Atakay. İstanbul: CAN YAYINLARI, 3. Basım., 2009.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 4. Basım, 2008.
- Edwards, Paul (ed.). *The Encyclopedia of Philosophy*. 8 Cilt. New York : London: Macmillan Publishing Co., Inc. & The Free Press, 1972.
- Efendi, Mütercim Âsım. *El-Okyânûsu'l-Basît fi Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît: Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*. ed. Mustafa Koç. çev. Mustafa Koç - Eyüp Tanrıverdi. 6 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Erenözlü, Suat Soner. *Kant Estetiği ve Modern Eleştiriler*, 2020.

- Gazâli, İmam. *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*. çev. Ahmed Serdaroğlu. 8 Cilt. İstanbul: Erkam Yayınları, 2020.
- Giovannelli, Alessandro (ed.). *Aesthetics: The Key Thinkers*. London: Continuum, 2012. <https://doi.org/10.5040/9781472545404>
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. çev. Erol Erduran - Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022.
- Göktaş, Vahit. *Kelâbâzî (ö. 380/990) ve Tasavvuf Anlayışı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri (Tasavvuf) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (ed.). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2023.
- Gupta, Anil. *Empiricism and Experience*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
- Guyer, Paul. *A History of Modern Aesthetics*. 3 Cilt. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107110342>
- Guyer, Paul. "The Origins of Modern Aesthetics 1711-35". *The Blackwell Guide to Aesthetics*. kitap editörü Peter Kivy. Blackwell Philosophy Guides 15. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004.
- Gürer, Betül. "Alternatif Bir Merâtibü'l-Vücûd Tasnifi: Sadreddin Konevî ve Molla Fenâri'de İcad Sembolleri". *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* XXI/41 (2018), 32-50.
- Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity". *The Continental Aesthetics Reader*. kitap editörü Clive Cazeaux. London: Routledge, 2000.
- Hacı Bektaş-ı Velî. *Makâlât*. ed. Osman Eğri vd. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
- Hacı Bektaş-ı Velî - Gölpınarlı, Abdülbaki. *Vilâyetnâme: Menâkıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1990.
- Hagman, George. *Aesthetic Experience: Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- Hakîm et-Tirmizî, Ebû 'Abdullâh Muhammed b. 'Alî el-. *Nevâdiru'l-Uşûl fî Ehâdisi'r-Rasûl*. thk. 'Abdurrahmân 'Amîre. 4 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Cîl, ts.
- Hakim, Suad El. *İbnü'l Arabî Sözlüğü*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2005.
- Haksever, Ahmet Cahid. "Varoluşsal Kendinden Geçme ve Yansımaları: İmam-ı Rabbânî'nin Şathiyye Anlayışı Örneği". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (ts.), 103-126.
- Harman, Graham. *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. çev. Oğuz Karayemiş. İstanbul: Tellekt, 2020.
- Haskins, Casey. "Autonomy". *Encyclopedia of Aesthetics*. 1/170-175. New York: Oxford University Press, 1998.
- Hedblom, Marcus vd. "Bird Song Diversity Influences Young People's Appreciation of Urban Landscapes". *Urban Forestry & Urban Greening* 13/3 (2014), 469-474. <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2014.04.002>
- Hegel, G. W. F. *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. çev. Taylan Altuğ - Hakkı Hünler. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020.
- Heidegger, Martin. *Metafiziğe Giriş*. çev. Mesut Keskin. İstanbul: Avesta, 1. Basım, 2014.

- Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. çev. Fatih Tepebaşı. Ankara: De Ki, 1. Basım, 2007.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan Ökten. Çağaloğlu-İstanbul: Alfa, 5. Basım., 2021.
- Hemedani, Aynülkudat. *Temhidat: Aşk ve Hakikat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.
- Hick, Darren Hudson. *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art: A Case-Driven Approach*. London: Bloomsbury Academic, Third edition., 2023.
- Hoffman, Paul. *Essays on Descartes*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Hughes, Fiona. *Kant's "Critique of Aesthetic Judgement": A Reader's Guide*. London New York: Continuum, 2010.
- Husserl, Edmund. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. çev. Harun Tepe. Ankara: Bilim ve Sanat Yay, 2. Basım, 1997.
- Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory: 1898-1925*. çev. John B. Brough. Dordrecht: Springer, 2005.
- Hücviri. *Keşfu'l-Mahcûb (Hakikat Bilgisi)*. çev. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergah Yayınları, 4. Basım, 2014.
- Hünler, Hakkı. *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul: Paradigma, 1998.
- ‘Irâqî, Fakhr al-Dîn İbrâhîm - Alkan, Ercan. *Lemaat: Aşka ve Âşıklara Dair*. çev. Ahmed Avni Konuk. Çağaloğlu, İstanbul: İki Harf, 1. baskı., 2011.
- İbn Arabî, İbn. *Tedbirât-I İlâhiyye: Tercüme ve Şerhi*. ed. Ahmed Avni Konuk. İstanbul: İz Yayıncılık, 2004. Basım, ts.
- İbn Arabî, Muhyiddin. *et-Tedbiratü'l-İlahiyye fi Islahı Memleketi'l-İnsaniyye: Tercüme ve Şerhi*. ed. Mustafa Tahralı. çev. Ahmed Avni Konuk. İstanbul: İz Yayıncılık, 3. Basım, 2004. <http://www.izyayincilik.com>
- İbn Arabî, Muhyiddin. *Fususü'l - Hikem Tercüme ve Şerhi 1*. ed. Ahmed Avni Konuk. çev. Selçuk Eraydın vd. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2017.
- İbn Arabî, Muhyiddin. *Fususü'l-Hikem*. çev. Ekrem Demirli. Kabalcı Yayınları, 3. Basım, 2016.
- İbn Arabî, Muhyiddin. *Fütuhat-ı Mekkiyye*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2007.
- İbn Manzûr, Ebû'l-Fağl Muḥammed b. Mukerrem b. ‘Alî Cemâluddîn b. Manzûr er-Ruveyfî ‘î. *Lisânü'l-‘Arab*. 15 Cilt. Beyrut: Dâru Şâdir, 1414/1993.
- İbnü'l-Cevzî, Ebü'l-Ferec Cemâlüddîn ‘Abdurrahmân b. ‘Alî b. Muḥammed el-Bağdâdî. *Şaydu'l-Hâtır*. Dımaşk: y.y., 1425/2004.
- İsâ et-Tirmizî, Muhammed b. *el-Câmi ‘u'l-Kebîr: Sünen-i Tirmizî*. ed. Şuayb el-Arnaût vd. 6 Cilt. Dımaşk: Dâru'r-Risâle el-Âlemiyye, 1. Basım, 2009.
- İshak Konevî, Ebu'l-Me‘âlî Sadreddin Muhammed b. *Miftâhu Gaybi'l-Cem‘î ve'l-Vücûd fi'l-Keşfi ve's-Şuhûd: Tasavvuf Metafizîği*. ed. Ekrem Demirli. Fatih, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2014.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 111-125.

- Kant, Immanuel. *Arı Usun Eleştirisi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea, 2008.
- Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea, 1. bas., 2006.
- Kaplan, Hayri. *İslam Düşünürlerine Göre Ruh ve Nefs*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1995.
- Karaman, Hayrettin vd. (ed.). *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*. 5 Cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2020.
- Kasapoğlu, Abdurrahman. “Bir Dinî Tecrübe Olarak Kur'an'da Huşû”. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* VI/15 (ts.), 177-190.
- Kâşgarlı, Mahmud. *Divanü Lûgati't-Türk*. çev. Serap Tuba Yurteser - Seçkin Erdi. İstanbul: Kabcacı, 2007.
- Kaşani, Abdürrezzak. *Tasavvuf Sözlüğü*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: İz Yayıncılık, 2. Basım, 2015.
- Kâşânî, İzzeddin. *Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye :Tasavvufun Ana Esasları*. çev. Hakkı Uygur. İstanbul: Kurtuba Kitap, 2010.
- Kate, Laurens ten - Philipsen, Bart. “‘A Sign We Are’: A Poetical Theology of Passing in Hölderlin’s ‘Rousseau’ and Other Late Poems”. *Religions* 14/8 (17 Ağustos 2023), 1053. <https://doi.org/10.3390/rel14081053>
- Keltner, Dacher - Haidt, Jonathan and. “Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion”. *Cognition and Emotion* 17/2 (01 Ocak 2003), 297-314. <https://doi.org/10.1080/02699930302297>
- Keskin, Gamze. *Kant Estetiği ve Romantizm*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Kılıç, Cevdet. *Antik Yunan, İslâm ve Batı'da Varlık Ve Mertebeleri Düşüncesi*. Ankara: Fecr Yayınları, 2014.
- Kılıç, Mahmud Erol. *Muhyiddin İbnü'l-Arabi'de Varlık ve Mertebeleri: Vücûd ve Merâtibu'l-Vücûd*. Marmara Üniversitesi, Doktora, 1995.
- Kılıç, Muhammet Fatih. “İbnü'l Heysem'in Güzellik Anlayışı Kitâbü'l Menâzir ve Semeretü'l Hikme'den Hareketle Bir İnceleme”. *Şarkiyat* 10/3 (ts.), 986-1000. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.421036>
- Kılıç, Muhammet Fatih. “Tasavvufun İslam Sanatlarının Gelişimindeki Nazarî Etkisi: Tasavvuf Mûsikîsi Örneği”. *Din Bilimleri*. Alanya: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, 2017.
- Koç, Turan. *İslam Estetiği*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, 3. Basım, 2011.
- Kuşeyrî, Abdülkerîm el-. *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*. ed. Adnan Demircan. çev. Muhammed Coşkun - Ali Bakkal. İstanbul: İlk Harf Yayınevi, 1. Basım, 2013.
- Kuşeyrî, İmam. *Tasavvuf İlmîne Dair Kuşeyrî Risalesi*. ed. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergah Yayınları, 2019.
- Lacoue-Labarthe, Philippe - Nancy, Jean-Luc. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. State University of New York Press, 1988.
- Lamarque, Peter - Olsen, Stein Haugom. “Truth”. *Encyclopedia of Aesthetics*. 4/406-414, ts.
- Langlois, Judith H. vd. “Infant Preferences for Attractive Faces: Rudiments of a Stereotype?” *Developmental Psychology* 23/3 (1987), 363-369. <https://doi.org/10.1037/0012-1649.23.3.363>

- Leddy, Tom. "The Nature of Everyday Aesthetics". *The Aesthetics of Everyday Life*. ed. Andrew Light - Jonathan Smith. New York: Columbia University Press, 2005.
- Leder, Helmut vd. "A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments". *British Journal of Psychology* 95/4 (2004), 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Lyon, Aidan. *Psychedelic Experience: Revealing the Mind*. New York: Oxford University Press, 1. Basım, 2023.
- Marino, Stefano - Pietro Terzi (ed.). *Kant's "Critique of Aesthetic Judgment" in the 20th Century: A Companion to Its Main Interpretations*. Berlin Boston: De Gruyter, 2021.
- Maslow, Abraham. *İnsan Olmanın Psikolojisi*. ed. Nil Gün. çev. Okan Gündüz. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 2001.
- Matravers, Derek. "The Aesthetic Experience". *The British Journal of Aesthetics* 43/2 (01 Nisan 2003), 158-174. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.2.158>
- Matthews, Pamela R. *Aesthetic Subjects*. University of Minnesota Press, 2003.
- Meçin, Buşra Arslan. *Tasavvuf Düşünce Sisteminde Misâl Âlemi*. Dicle Üniversitesi, Doktora, 2020.
- Mendelson, Tamra C. - Ryan, Michael J. "Sex and Design in Our Evolutionary Cousins: The Perception of Beauty in Nature". *Metode Science Studies Journal*, 145-151. <https://doi.org/10.7203/metode.13.24202>
- Mevlâna Celâleddin Rumî. *Mesnevi Tercümesi*. çev. Şefik Can. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 3. Basım, 2001.
- Monroe C. Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958. <http://archive.org/details/B-001-000-140>
- Muhammed er-Râğib el-İsfahânî, Ebü'l-Kâsım el-Hüseyn b. *El-Müfredât Fî Garibi'l-Kur'ân*. ed. Safvân Adnan ed-Dâvûdî. Dımaşk/Beyrut: Dârü'l-Kalem, ed-Dârü's-Şâmiyye, Birinci Baskı., 1992.
- Murata, Kazuyo. *Beauty in Sufism: The Teachings of Rûzbihân Baqlî*. Albany (N.Y.): State University of New York press, 2017.
- Muslim, Ebü'l-Hasen Muslim b. el-Haccâc el-Kuşeyrî en-Nisâbü'rî. *Şâhihu Muslim*. thk. Muḥammed Zuheyr en-Nâşır. 8 Cilt. Cidde; Beyrut: Dârü'l-Minhâc; Dârü Tavḫî'n-Necât, 1433.
- Nadler, Steven vd. (ed.). *The Oxford Handbook of Descartes and Cartesianism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2019.
- Nanay, Bence. *Aesthetics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2019. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198826613.001.0001>
- Necmeddîn-i Kübrâ, Ebü'l-Cennâb. *Tasavvufî Hayat*. çev. Mustafa Kara. İstanbul: Dergah Yayınları, 4. Basım, 2015.
- Nesâ'î, Ebü 'Abdurrahmân Aḥmed b. Şu'ayb el-Ḥorâsânî en-. *es-Sunenu'l-Kubrâ*. thk. Ḥasen 'Abdulmun'im. 10 Cilt. Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle, 1421/2001.
- Newman, Barnett. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. University of California Press, 1992.

- Nietzsche, Friedrich. *Güç İstenci*. çev. Nilüfer Epçeli. İstanbul: Say Yayınları, 2022.
- Nisbet, H. B. - Claude Rawson (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 4: The Eighteenth Century*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2005.
- Niyazî vd. *Çıktım Erik Dalına: Yunus Emre'nin Bir Şiirinin Üç Şerhi*. ed. Suat Ak. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 4. baskı., 2019.
- Ölçener, Derya. *Estetik Zihin*. İstanbul: Artikel Akademi, 2020.
- Paşalı, Melek. "Athena'nın Tapınağında Rüya Gören İki Romantik Schlegel Kardeşler". *Sabah Ülkesi* 35 (Nisan 2013).
- Patton, Paul. "Postmodernism: Philosophical Aspects". *International Encyclopedia of the Social & Behavioural Sciences*. ed. James D. Wright. 18/684-689. Amsterdam: Elsevier, 2015. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.63062-3>
- Pişgin, Yasin. "Kur'anda Kalbin Akledişi: İman". *Kader: Kelâm Araştırmaları Dergisi* XI/2 (ts.), 113-127.
- Pritchard, Duncan (ed.). *Felsefe Nedir?* çev. Mehmet Hulusi Gazioğlu vd. thk. Hasan Yücel Basdemir. İstanbul: Küre Yayınları, 2023.
- Quinn, Paul C. vd. "Preference for Attractive Faces in Human Infants Extends Beyond Conspecifics". *Developmental science* 11/1 (Ocak 2008), 76-83. <https://doi.org/10.1111/j.1467-7687.2007.00647.x>
- Ramazanoğlu, Mahmud Sami. *Musahabe*. 6 Cilt. İstanbul: Erkam Yayınları, 2000.
- Ratcliffe, Eleanor vd. "Bird Sounds and Their Contributions to Perceived Attention Restoration and Stress Recovery". *Journal of Environmental Psychology* 36 (Aralık 2013), 221-228. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2013.08.004>
- Reiter, Aviv - Geiger, Ido. "Natural Beauty, Fine Art and the Relation Between Them". *Kant-Studien* 109/1 (08 Mart 2018), 72-100. <https://doi.org/10.1515/kant-2018-0002>
- Roald, Tone. "Objects of Aesthetics. Philosophical and Psychological Explorations". *The Subject of Aesthetics*. 27-57. Brill, 2015. https://doi.org/10.1163/9789004309012_003
- Roeske, Tina C. vd. "Categorical Rhythms Are Shared between Songbirds and Humans". *Current Biology* 30/18 (Eylül 2020), 3544-3555.e6. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2020.06.072>
- Ross, Stephen David. "Beauty: Conceptual and Historical Overview". *Encyclopedia of Aesthetics*. ed. Michael Kelly. 237-244. New York, Oxford: Oxford University Press, 01 Ocak 2008. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195113075.001.0001/acref-9780195113075>
- Rothenberg, David vd. "Investigation of Musicality in Birdsong". *Hearing Research* 308 (Şubat 2014), 71-83. <https://doi.org/10.1016/j.heares.2013.08.016>
- Saito, Yuriko. "Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition". *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter. 145-164. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Sa'îd b. Mansûr, Ebû 'Osmân Sa'îd b. Mansûr el-Ĥorâsânî. *es-Sunen*. thk. Ĥabîburrahmân el-'A'zamî. 2 Cilt. Hindistan: ed-Dâru's-Selefiyye, 1403/1982.

- Schellekens, Elisabeth - Peter Goldie (ed.). *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2011.
- Schiller, Friedrich. *Estetik Üzerine*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Schimmel, Annemarie. *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.
- Schleiermacher, Friedrich. *Über Die Religion: Reden an Die Gebildeten Unter Ihren Verächtern (1799)*, 2013. <https://doi.org/10.1515/9783110887280>
- Serrâc, Ebû Nasr es-. *el-Lüma': İslâm Tasavvufu*. çev. Hasan Kamil Yılmaz. İstanbul: Altınoluk, 1996.
- Sevim, Emine. *Yunus Emre Şerhleri: Çıktım Erik Dalına*. Ankara: Bilge Kültür Sanat, 2018.
- Shea, William M. - Dewey, John. "Qualitative Wholes: Aesthetic and Religious Experience in the Work of John Dewey". *The Journal of Religion* 60/1 (Ocak 1980), 32-50. <https://doi.org/10.1086/486752>
- Shimamura, Arthur P. "Toward a Science of Aesthetics Issues and Ideas". *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*. ed. Arthur P. Shimamura - Stephen E. Palmer. Cary: Oxford University Press, Incorporated, 2012.
- Shusterman, Richard. "Aesthetics and Postmodernism". *The Oxford Handbook of Aesthetics*. ed. Jerrold Levinson. Oxford University Press, 2009. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0047>
- Shusterman, Richard. "The End of Aesthetic Experience". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), 29-41.
- Shusterman, Richard - Adele Tomlin (ed.). "Introduction: Contemplating the undefinable". *Aesthetic Experience*. Routledge, 2008.
- Silvia, Paul J. "Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, pride, surprise, and other unusual aesthetic emotions". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3/1 (2009), 48-51. <https://doi.org/10.1037/a0014632>
- Solomon, Robert C. (ed.). *Existentialism*. New York: Oxford University Press, 2nd ed., 2005.
- Soykan, Ömer Naci. *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2022.
- Sühreverdî, Şihâbüddîn. *Avârîfü'l-Mearîf (Gerçek Tasavvuf)*. çev. Dilaver Selvi. İstanbul: Semerkand Yayıncılık, 7. Basım, 2010.
- Süslü, Mehmet Zeki. "Tasavvufî Tefsîrlerde Müşterek Yorumlar –Nefs, Kalp ve Ruh'a İşaret Ettiği İddia Edilen Kur'ân Kelimeleri Bağlamında Bir Çalışma". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 24 (ts.), 111-132.
- Şebüsterî, Mahmûd-ı. *Gülşen-i Râz*. çev. Abdülbâki Gölpınarlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, 2011.
- Tanrıdağ, Oğuz. *Beyinde Estetik ve Sanat Hareleri Nöroestetiğe ve Nörosanata Giriş*. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Yayınları, 2022.
- Taşkent, Ayşe. *Güzelin Peşinde Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2. Basım, 2018.
- Tatçı, Mustafa. "Yûnus Emre Şerhleri (Çıktım Erik Dalına Şerhleri)". *Yunus Emre'nin Vefatının 100. Yıl Dönümü Anısına Uluslararası Türkçenin Anadolu'da Yazı Dili Oluşu Sempozyumu*, 485-503.

- Tatcı, Mustafa. “Yûnus Emre’den Yolcuya Öğütler Risâletü’n-Nushiyye”. *Türk Ekini* 4 (01 Aralık 2019), 6-25.
- Ṭayâlisî, Ebû Dâvûd Suleymân b. Dâvûd el-Başrî et-. *el-Musned*. thk. Muḥammed b. ‘Abdulmuḥsin et-Turkî. 4 Cilt. b.y.: Dâru Hicr, 1419/1999.
- Timuroğlu, Vecihi. *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları, 2012.
- Tinio, Pablo P. L. - Jeffrey K. Smith (ed.). *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Toker, Mustafa. *Anonim Satır Altı Kur’an Tercümesi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 2nd ed., 2011.
- Topbaş, Osman Nuri. “Hak Dostlarından Hikmetler Yunus Emre (ra) 10”. *Altınoluk Dergisi* 415 (Eylül 2020).
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetik’i*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1983. <https://www.remzi.com.tr/kitap/grek-estetiki>
- Tygstrup, Frederik. “Kant’s ‘Aesthetic Idea’: Towards an Aesthetics of Non-Attention”. *The Nordic Journal of Aesthetics* 32/65 (17 Ağustos 2023). <https://doi.org/10.7146/nja.v32i65-66.140115>
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001.
- Ursula, Franke. “Baumgarten’s Invention of Aesthetics”. *Baumgarten’s Aesthetics: Historical and Philosophical Perspectives*. kitap editörü J. Colin McQuillan. Global Aesthetic Research. Lanham (Md.): Rowman & Littlefield, 2021.
- Van Der Berg, Servaas. “Aesthetic Hedonism and Its Critics”. *Philosophy Compass* 15/1 (Ocak 2020), e12645. <https://doi.org/10.1111/phc3.12645>
- Watanabe, Shigeru. “Animal Aesthetics from the Perspective of Comparative Cognition”, 2012. https://doi.org/10.1007/978-4-431-54123-3_7
- Watanabe, Shigeru. “Pigeons Can Discriminate ‘Good’ and ‘Bad’ Paintings by Children”. *Animal Cognition* 13/1 (16 Haziran 2009), 75-85. <https://doi.org/10.1007/s10071-009-0246-8>
- Wenzel, Christian Helmut. *An Introduction to Kant’s Aesthetics: Core Concepts and Problems*. Oxford, Malden, Victoria(Australia): Blackwell Publishing, 2005.
- Wesselinoff, Catherine. *The Revival of Beauty*. Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, 2023.
- Yaman, Handan Sabriye. “The Reading of Art in Virtual Reality in the Postmodern Period”. *SPACE International Journal of Conference Proceedings* 3/1 (31 Temmuz 2023), 25-34. <https://doi.org/10.51596/sijocp.v3i1.50>
- Yaman, Hikmet. *Prophetic Niche in the Virtuous City : The Concept of Hikmah in Early Islamic Thought*. Leiden: Brill, 2011.
- Yazıcıoğlu, Ahmed Bican. *Envârü’l-Âşîkîn: Hak Âşıklarının Nurları*. ed. Arslan Tekin - Melek Tekin. İstanbul: Bedir Yayınevi, 1983.
- Yesevi, Ahmet. *Açıklamalı Divan-ı Hikmet*. ed. Ahmet Eğilmez. İstanbul: Sağlam Yayınları, 2023.
- Yesevî, Ahmet. *Divân-ı Hikmet*. İstanbul: Sağlam Yayınları, 2018.

- Yıldız, Mehmet. *Kudüs'ün Fethini Müjdeleyen Endülüslü Süfi İbn Berrecân*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 1. Basım, 2019.
- Yılmaz, H. Kâmil. *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Ve Tarikatlar*. İstanbul: Ensar, 20. basım., 2020.
- Yuedi, Liu. “‘Living Aesthetics’ from the Perspective of the Intercultural Turn”. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. ed. Liu Yuedi - Curtis L Carter. 48-64. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Yûnus Emre. *Risâletü'n-Nushiyye*. ed. Umay Günay - Osman Horata. Ankara: Akçağ, 4. Basım, 2019.
- Yücel, Tahsin (ed.). *Yazi ve Yorum : Roland Barthes'dan Seçme Yazılar*. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 1990.
- Zahavi, Dan. “Edmund Husserl - fænomenologi og kunst”. *Kunst og filosofi i det 20. århundrede*. ed. S. Brøgger - O. Pedersen. 9-27. København: Det Kgl. Danske Kunstakademi, 2002.
- Zargar, Cyrus Ali. *Sufi Aesthetics: Beauty, Love, and the Human Form in the Writings of Ibn 'Arabi and 'Iraqi*. Columbia, S.C: University of South Carolina Press, 2011.
- Zebîdî, Muhammed Murtazâ el-Hüseynî ez-. *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*. thk. Heyet. 40 Cilt. Kuveyt: Vizâretü'l-İrşâd ve'l-Enbâ' - el-Meclisü'l-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Fünûn ve'l-Âdâb, 1965.
- Zysk, Kenneth. “Mesopotamian and Indian Bird Omens”. *Studia Orientalia Electronica*, 11-25. <https://doi.org/10.23993/store.113417>
- 'Aclûnî, İsmail b. Muḥammed b. 'Abdu'l-Hâdî el-Cerâhî el-'Aclûnî ed-Dimeşķî Ebu'l-Fidâ' el-. *Keşfu'l-Ḥafâ'*. thk. 'Abdu'l-Ḥamîd b. Aḥmed b. Yûsuf b. Hendâvî. 2 Cilt. b.y.: el-Mektebetu'l-'Aşriyye, 1420.
- Encyclopedia Britannica. “Augury | Ancient Rome, Prophecy, Omens | Britannica”. 24 Şubat 2025. Erişim 14 Nisan 2025. <https://www.britannica.com/topic/augury>
- “beden - KLU Felsefe Ansiklopedisi”. Erişim 16 Şubat 2025. <https://www.klufelsefe.com/kelime/beden/>
- TDV İslâm Ansiklopedisi. “Dârânî”. Erişim 18 Nisan 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/darani>
- TDV İslâm Ansiklopedisi. “Fahreddîn-I Irâkî”. Erişim 08 Nisan 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fahreddin-i-iraki>
- “gönül - Nişanyan Sözlük”. Erişim 04 Mart 2025. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/g%C3%B6n%C3%BCl>
- TDV İslâm Ansiklopedisi. “Hayret”. Erişim 05 Nisan 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hayret>
- TDV İslâm Ansiklopedisi. “HUŞÛ”. Erişim 20 Mart 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/husu>
- “Kubbealtı Lugatı”. Erişim 07 Nisan 2025. <https://lugatim.com/s/sebil>
- “Pablo Picasso, Guernica”. haz. Smarthistory. Yayın Tarihi 25 Mart 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=a3IX1YgRG-g>
- TDV İslâm Ansiklopedisi. “SÛLÛK”. Erişim 04 Nisan 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/suluk--tasavvuf>

Routledge & CRC Press. “The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy: Volume 21, Special Issue, 2023: Aesthetics, Art, Heidegger, French Philosophy”. Erişim 17 Aralık 2024. <https://www.routledge.com/The-New-Yearbook-for-Phenomenology-and-Phenomenological-Philosophy-Volume-21-Special-Issue-2023-Aesthetics-Art-Heidegger-French-Philosophy/Hopkins-DeSantis/p/book/9781032562834>

“Turner: Painting The Fighting Temeraire | National Gallery”. haz. The National Gallery. Yayın Tarihi 18 Mart 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=8O-fna8HrWw>

Why Beauty Matters (Documentary, 28 Kasım 2009). *British Broadcasting Corporation (BBC)*.



EK 1

Mustafa Tatçı Neşrine Göre Yûnus Emre Şiir Numaraları ve Gölpınarlı Neşri ile Yazma Nüshalarındaki Karşılıkları Tablosu

Tatçı No	Şiir İlk Mısra	Gölpınarlı şiir no	Yazmalar
1	Sensüz yola girürisem çârem yok adım atmağa	71	K. 95a F. 55 b, T. 1 b, , RY. 70 a, YE. 83 a, NO. 188 a, Rt. 1, M. 21, Ç. 67b.
2	Aşk da'vîsin kılan kişi hiç anmaya hırs u hevâ	70	F. 56 b, T. 2 a, K. 115 a, RY. 38 a, YE. 22 b, A. 2, Ç. 3a.
3	Bir kez yüzün gören senün omrince hiç unutmaya	46	F. 57 a, T. 2 a, K. 69 b, 159 a, RY. 53 a, YE. 80 a, 86a.
4	İki cihân zindânısa gerek bana bostân ola.	69	F. 58 a, T. 3 a, RY. 10 a, YE. 85 a, NO. 184 a, Rt. 25
5	Aşk eteğin tutmak gerek 'âkıbet zevâl olmaya.	68	F. 58 b, T. 3 a, YE. 79 b, NO. 194a.
6	Anmaz mısın sen şol günü gözün nesne görmez ola	38	F. 175 a, T. 3 b, T. 70 b, A. 1, RY (Mecmûa) 6a.
7	İy aşıkân iy aşıkân 'aşk mezhebi dindür bana	67	F. 56 b, T. 3 b, K. 148 a, YE. 23a. RY. 4 a, NO. 186 a, HB.14b.
8	İy pâdişâh iy pâdişâh uş ben beni virdüm sana		F. 56 b, T. 3b.
9	Anma mısın sen şol günü cümle 'âlem hayrân ola	37	F. 60 b, T. 4 b, K. 136 a, YE. 82 b, RY. 50 a, HB. 16 b, M. 39.
10	Aceb 'aceb ne nesnedür bu derdile firâk bana		RY. 64 a, K. 198 a, M. 71.
11	Ol kişünün yokdur yâri işbu cihân zindân ana	204	K. 190a. RY. 59 a, YE. 22 b, M. 67.
12	Benem ol 'aşk bahrsi denizler hayrân bana	124	NO. 189 b, B. 14 b, Ç. 2 b, YE. 23a.
13	Her kim bana agyârısa Hak Tanrı yâr olsun ana		YE. 23b.
14	İy pâdişâh-ı Lem-yezel kıldum yönüm senden yana		YE. 23b.
15	Aceb bu benüm cânum âzâd ola mı yâ Rab		Ç. 3 b, DAY. 43.
16	Ulu ulu günâhlarum yüz komadı bana Çalab TE		RY. 20 a, K. 205 b, M. 75.
17	Dîn ü millet soransan 'aşıklara dîn ne hâcet	120	F. 64 b, T. 6 b, NO. 184 b, YE. 24 a, K. 77 b, Rt. 35, A. 3, M.
18	Sen bu cihân mülkini Kâf'dan Kâf'a dutdun tut	12	F. 62 a, T. 5 a, K. 118 b, RY. 42 a, YE. 25 a, NO. 188 a, HB. 13 b, A. 3, Ç. 4a.
19	Niteligüm soran işit hikâyet	165	F. 62 b, T. 5b.
20	Işk îmâmdur bize gönül cemâat		F. 63 b, T. 6 a, NO. 189 b, YE. 24 b, K. 123 a, RY. 44 b, A. 3.
21	Gideridüm ben yol sıra yavlak uzamış bir ağaç	19	F. 61 b, T. 5 a, Ç. 4b.
22	Gâfil olma aç gözünü hâlüne bak öleni gör		Georg Yz.
23	Dün gider gündüz gelür gör niçesi uz gelür		F. 65 b, T. 7 a, YE. 26, NO. 189 a, K. 68 b, M. 9, Ç. 13b.
24	Aşk ile biliş cânlara ezel, ebed olmayısar		F. 67 a, T. 8 a, YE. 35a.
25	Aşk makâmı 'âlidür 'aşk kadım ezelidür	65	F. 67 b, YE. 36 a, A. 7.
26	İy beni 'ayıblayan gel beni 'aşkdan kurtar	66	F. 66 a, T. 7 b, YE. 32 b, NO. 191 b, RY. 62 b, K. 96 a, A. 7, Ç.16b.
27	Bir kişiden sorgıl haber kim maniden haberi var	203	F. 68 a, T. 8 b, NO. 191 b, YE. 28 a, Rt. 4, Ç. 56.
28	İy 'aşk eri aç gözünü yir yüzine kılğıl nazar	17	F. 68 b, T. 9 a, YE. 36 a, RY. 24 b, K. 155 a, HB. 12 a, A. 8.
29	Söylememek harcısa söylemegün hâsıdur	104	F. 69 b, T. 9 b, NO. 188 a, RY. 46 b, YE. 30 b, K. 127 a, Rt. 33,
30	Bu yoklık yolma bugün bize yoldaş otan kimdür	202	F. 70 b, T. 10a.
31	Benem sâhib-kırân devrân benümdür	121	F. 71 a, T. 10 b, YE. 35 a, NO. 193 b, Rt. 4, Ç. 11a.
32	Nisâr ol aşık canına ki dost ile visâli var	47	F. 71 b, T. 10 b, YE. 36b.
33	Ko ölmek endîşesin aşık ölmez bâkîdür	24	F. 76 b, T. 13 b, NO. 182 a, YE. 27 a, K. 77 a, Ç. 7 a, M. 12.
34	Cân bir ulu kimsedür beden anun âletidür	201	F. 73a., T. 11 b, DTCF. 11b.

35	Hak'dan yığar ol seni nen varışa vir gider	18	F. 74 b, T. 12 b, YE. 26 a, K. 60 a, M. 5.
36	Cânını 'aşk yolma virmeyen aşık mıdır	200	F. 74 b, T. 12 a, YE. 34 b, RY. 39 b, K. 185 a, A. 10, M. 65.
37	Ger vuslata irdünise bu derdile firâk nedür	174	F. 77 b, T. 14 a, NO. 182 a, YE. 27 b, K. 81 b, Ç. 8 b, A. 8.
38	Hakikatün manîsin şerh ile bilmediler	107	F. 78 a, T. 14 b, NO. 182 a, K. 87 b, B. 48 a, YE. 31 b, Rt. 6, A.8, Ç. 13b.
39	Koyup gel nakş u nigâr nakşa yol virme zinhâr	199	F. 78 b, T. 15 a, NO. 183 a, YE. 32 a, K. 87 b, Ç. 16 b, M. 17.
40	Merdân-ı Hak bu dünyâda maksûdlara kalmadılar		B. 11 a, DAY. 58.
41	İy bana eyü diyen benem kamudan kemter		F. 75 a, T. 13 a, YE. 31 a, K. 63 b, B. 10 a, Rt. 5, M. 6, Ç. 16a.
42	İy sözlerün aslın bilen gel di bu söz kandan gelür	184	F. 72 b, T. 11 b, NO. 188 a, YE. 37 a, A. 3.
43	İşidün iy ulu kiçi size benüm haberüm var	64	F. 72 a, T. 11 a, RY. 6 b, YE. 37 a, NO. 189 b, K. 151 b, Rt. 6, M. 46, Ç. 5a.
44	İsteyelüm iş ıssmı bulı görelim kandadır	42	F. 76 a, T. 13 b, YE. 27 a, NO. 189 b, K. 72 b, Rt. 34, Ç. 6b.
45	Muştulanuz 'aşıklara bu 'aşk ulu devlet olur		F. 88 a, T. 20a YE. 39 a, RY. 56 a, K. 154 a, M. 48, A. 6.
46	Bu vücûdum şehrine her dem giresüm gelür	197	F. 83 b, T. 18 a, YE. 40 b, NO. 189 a, Rt. 36, A. 7.
47	Yandı yüregüm tutuşdı bagrum cigerüm kebâb durur	63	F. 84 b, T. 18 b, DTCF. 18b.
48	Senündür pâdişâhlık kudretün var	164	F. 85 a, T. 18 b, NO. 181 b, K. 56 a, M. 3, DTCF. 18b.
49	Hak bir gönül virdi bana hâ dimesen hayrân olur	122	RY. 31 a, Rt. 7, Mecmûa (Millî Ktp. Nu 442, s. 97).
50	Benüm gönlüm gözüm 'aşkdan doludur	61	F. 86 a, T. 19 a, RY. 9b.
51	İy dost seni severem cân içre yirün vardur		F. 86 b, T. 19 b, RY. 43 b, YE. 40 b, 34 b, K. 122a. A. 4.
52	Sensin benüm cânım cânı sensüz kararum yok durur	48	F. 87 b, T. 20 a, YE. 40 a, A. 6.
53	Eydivirem ne kılduğın benüm ile ol dil-peziâr	62	F. 89 b, T. 21 a, K. 64 b, Ç. 16 b, DTCF. 21a.
54	İy dün ü gün Hak isteyen bilmez misin Hak kandadır		F. 92 b, T. 23 a, NO. 190 a, YE. 38 a, Rt. 7, A. 5.
55	Firâkun bagrumı dağlar ne bilsün kadrüni sağlar		NO. 194b.
56	Eğer gerçek aşıkısan boynundaki menşür nedür		F. 90 a, T. 21 b, NO. 182 b, YE. 26 a, K. 59 b, A. 4, Ç. 11b.
57	Arifler ortasında sofilik satmayalar	106	F. 91 a, T. 22 a, YE. 33 b, RY. 23 a, NO. 183 a, K. 103 a, B. 10 a, Rt. 3, A. 6.
58	Bu semaa girmeyen sonına pişmân olur	175	F. 88 b, NO. 184 a, YE. 25 a, RY. 51 b, K. 107 b, B. 11 b, A. 8.
59	'İşk erinün gönli tolu pâdişâhdan nevâledür	49	F. 92 a, T. 22 b, NO. 194 a, RY. 22 a, K. 101 a, YE. 33 a, M.24, Ç. 8b.
60	İşidün iy ulular âhir zamân ohsar		F. 91 b, T. 22 a, K. 35 a, YE. 31 a, RY. 49 b, HB. 15 a, B. 52 b, M. 38.
61	İy dost bunca kıyl u kâl ne maksûd hod bir haber durur		F. 93 b, T. 23 b, K. 119 b, RY. 42 a, YE. 30 a, Rt. 5, M. 31, Ç.11b.
62	Ne bilsün bu 'aşkı usanlar-uyalar	196	RY. 17 a, B. 16a.
63	Bu dünyâya gönül viren sonucu pişmân ohsar		YE. 28 b, K. 179 a, RY. 67 a, M. 61.
64	Evliyâya münkirler Hak yolma 'âsidür	185	RY. 58 b, K. 189 b, YE. 23 b, M. 67.
65	Bilür misüz iy yârenler girçek erenler kandadır	72	Rt. 17 b, RY. 58 b, YE. 24 a, A. 5 b, NO. 182b.
66	İşidün iy yârenler 'aşk bir güneşe benzer	51	RY. 25 b, YE. 29 a, K. 156 b, M. 49, Ç. 12a.
67	Nâ-gehân cânân ilinden irdi bu câna haber		Mecmûa (Millî Ktp. Nu 442) s. 71.
68	Türlü türlü cefânun adını 'aşk virmişler	45	YE. 40 a, RY. 65 b, K. 177a. Rt. 8, M. 60.
69	Bu dünyânun meseli bir ulu şâra benzer	20	YE. 38 b, DAY. 48, Divân-ı Kaygusuz Abdâl, Berlin Ktp, Nu 4044) vr. 332a.
70	Dost senün 'aşkun okı key katı taşdan geçer	76	NO. 190 b, K. 186 a, RY. 56b.
71	Allah diyelüm dâim Allah görelüm neyler		B. 13 a, Rt. 3.
72	İy pâdişâh iy pâdişâh her dem işin düze durur	15	YE. 33b.
73	Niteki bu gönlüm evi 'aşk elinden taşta gelür	116	YE. 38 a, A. 5.
74	Sabahın sinlere vardum gördüm cümle ölmüş yatur	2	RY. 16 b, YE. 39 a, B. 54 a, A. 4.
75	Aşkun odı yüregümde neler eyler neler eyler		NO. 187 b, DAY. 54.

76	Miskin âdem oğlanı nefse zebûn olmuşdur		NO. 187b.
77	Bu dem yüzüm süreturam her dem ayum yeni doğar		YE. 30 a, 37 b, K. 114 a, RY. 37 a, A. 5, 7.
78	Tanrı'yiçün cânım cânı cefâyısa tap dur yiter	50	YE. 28 b, RY. 151a.
79	Yâr yüregüm yâr gör ki neler var		Rt. 5, DAY. 73.
80	Aşkıla gelen erenler içer aguyı nüş ider		NO. 195 a, RY. 72 a, K. 182 b, B. 52 a, M. 63.
81	O 'âlem fahri Muhammed nebiler serveridür		B27b.
82	Yir yüzünde gezeridüm ugradum milketler yatur	3	NO. 188 a, YE. 34 a, K. 138 b, RY. 39 a, M. 40, Ç. 15b.
83	Ne bakarsın taş kapuda gir içerü neler gezer		F. 82 a, T. 17 a, YE. 29 b, RY. 36 b, K. 112 b, M. 29.
84	Bu dervişlik durağı bir 'acayib durakdur	198	F. 81 a, T. 16 a, NO. 186 a, YE. 33 a, RY. 28 b, 16 a, K. 99 b, 169 a, M. 55, 23.
85	İşidün iy yâranlar dem evliya demidür		K. 183 a, RY. 72 b, M. 63.
86	Aşksuz âdem dünyada bellü bilün yok durur		F. 79 b, T. 15 b, YE. 32 a, K. 89 a, RY. 72 b, M. 18, Ç. 7a.
87	Gelün sorun bu cânlara süretleri n'oldı gider	22	F. 80 a, T. 16 a, NO. 195 a, YE. 32b/35 a, RY. 8b/31 b, HB.11 b, K. 90b/208b M. 19/76.
88	İşit sözümi iy gâfil tanla seher vaktinde tur.	39	F. 83 a, T. 17 b, K. 134 b, YE. 30 b, RY. 49a.
89	Sensin bize bizden yakın görünmezsin hicâb nedür	119	F. 81 b, T. 16 b, RY. 50 a, NO. 181 a, YE. 29 b, K. 110 a, HB. 15 a, A. 8, Ç. 10b.
90	Hakikat her vücûdun cânı 'aşkdur		NO. 190 b, YE. 39 b, K. 176 a, B. 51 b, RY. 65 b, M. 59.
91	İlim 'ilim bilmekdür 'ilim kendin bilmekdür	176	Rt. 15a.
92	İy dost senün 'aşkun odı cigerüm pâre baş kılır	52	B. 15.
93	Hocam 'âşık olanların işi âh ile zâr olur		B. 14 a, DAY. 55.
94	Gelmeyen gelmedi sapdı secde eyledi tâpdı		B. 28a.
95	Anca zâr eyler kim şol bülbül eyler		Ç. 13 a, A. 4, DAY. 69.
96	Derviş olan kişiler deli olağan olur		Ç. 17b.
97	Dervişliğe kadem uran her ma'nîde sultân olur		A. 5a.
98	Yine seyreyledi gönüm dostun cemâlin arzû lar		B. 54a.
99	Erenlerden etek tutan menzil alup Hakka yiten		B. 46b.
100	Yirün göğün safâsı Mustafâ'dır		Ç. 9 a, Divân, Statsbibliothek, Ms. Or. Ort 2869, vr. 39a.
101	Bize didâr gerek dünyâ gerekmez	117	F. 94 a, T. 24 a, YE. 42 b, A. 10.
102	Keleci bilen kişünün yüzini ag ide bir söz	177	F. 94 b, T. 24 a, YE. 42 b, DAY. 75
103	Hak cihânda doludur kimsene Hakk'ı bilmez		F. 95 b, T. 24 b, NO. 192 b, A. 9.
104	N'idem ben bu gönül ile benüm ile bile durmaz	142	F. 96 b, T. 25 a, NO. 187 b, YE. 41 a, 44 b, RY. 14b
105	Niçeler bu dünyada günâhım yuyamaz	13	F. 98 a, T. 26a.
106	İy bana eyü diyen benem kamudan yavuz		F. 97 a, T. 25 b, NO. 182 b, RY. 33 b, K. 111 b, YE. 44 a, 45 b, M. 28a.
107	Senünle birligüm senden ırılmaz	223	RY. 46 a, NO. 181 a, K. 126 a, YE. 43 b, Rt. 9, M. 33, A. 10.
108	Sana her işde iy Kâdir bildük tercemân gerekmez		YE. 43 a, K. 93 b, RY. 32b. M. 21.
109	Rızıkıçün gussa yime kimse rızkın kimse yimez		K. 204 b, RY. 19 b, A. 9.
110	Bu bir 'acâyib haldür bu hâle kimse irmez	178	K. 193 a, RY. 60 b, M. 69.
111	Ben dervîşem diyen kişi işbu yola 'âr gerekmez	187	YE. 42a.
112	Eğer dilüm bendeyise kimse bana nesne dimez		K. 209 b, RY. 9 a, YE. 41 b, Ç. 19b.
113	Bu ne dertdür 'aceb dermân bulunmaz	144	YE. 41 a, RY. 62 b, K. 196 a, HB. 14 a, Ç. 20a.
114	Hiçbir kişi bilmez bizi biz ne işün içindeyüz		F. 95 b, T. 24b.
115	Binde biri bu halkun Rahmân yohna girmez		RY. 39 b, K. 184 b, M. 64.
116	Gayndur bu milletden bu bizim milletümüz	227	NO. 194 b, YE. 43 b, K. 112 a, RY. 34 a, Rt. 8, Ç. 19 a, A. 10.
117	Sûfiyem halk içinde teşbih elümden gitmez		YE. 42 a, NO. 183 b, B. 10 b, Rt. 9, Ç. 19a.

118	Yine geldi aşk elçisi yine doldu meydânumuz	75	YE. 43 a, NO. 187 b, RY. 66 a, K. 177 b, M. 60.
119	Aşk erine dünyâda çi harîr ü çi palas		F. 98 b, T. 26 b, YE. 44 b, NO. 182 a, K. 82 b, RY., M. 14, A.10, Ç. 22b.
120	Bilenlere sormak gerek bu tendeki cân neyimiş	21	F. 99b.
121	Âşık cânma ‘aşk koyan ol bir yüce Sübhânımış		NO. 193 b, A. 11.
122	Hak’dan haber geldi yine kullar yarag itsün dimiş		F. 99 a, T. 26 b, K. 183 b, RY. 72 b, M. 63.
123	Hakk’ı bulmak isteyenler eylesün nefsinî dervîş		B. 50a.
124	Erenlerin yollan inceden inceyimiş	180	F. 100 a, T. 27 a, K. 163 b, RY. 53 a, YE. 45 a, NO. 189 b, HB. 10 b, Rt. 10, Ç. 21a.
125	Ben derd ile âh iderdüm derdüm bana dermânımış GAYIN		Ç. 22a.
126	Ben sevdüğüm nigârî n’idem ol benden fârig	146	F. 101 a, T. 27 b, YE. 46 a, K. 124 a, RY. 45 b, M. 32, A. 11.
127	Yanar içim göyner özüm ben ölümümü anıcağ		0.Georg Yazması.
128	Şükür Hakka kim dost bize eyitdi dost yüzine bak		F. 102 a, YE. 48 a, NO. 193 b, A. 11.
129	Gel iy gözüm ağla gülmezem ayruk		B. 7 b, DAY. 84.
130	İy çok kitâblar okıyan sen kim dutarsın bana dak	181	F. 102 b, T. 28 b, RY. 43 a, K. 121 b, YE. 46 b, NO. 189 a, Rt. 10, Ç. 23 a, M. 31.
131	Biz neye aşiksavuz ‘âlemler ana ‘âşık		F. 103 b, T. 29 a, K. 93 b, YE. 47 b, RY. 33 a, A. 11, M. 20, Ç. 23b.
132	Kerem ile bir berü bak nikâbî yüzünden bırak	53	F. 104 a, T. 29 b, YE. 47 a, K. 86 b, Ç. 22b.
133	Manâ bahrine dalduk vücûd sırnını bulduk		YE. 48 b, NO. 185 b, K. 167 b, B. 51 a, M. 54, A. 11.
134	Muhammed’e bir gice Çalab’dan indi Burâk		B. 1b.
135	Dost yüzine bakmağa key safâ nazar gerek	188	F. 105 a, T. 30 a, NO. 192 b, K. 76 a, YE. 48 b, Rt. 10, M. 11, A. 12, Ç. 25b.
136	Müsülmânam diyen kişi şartı nedür bilse gerek	36	F. 108 a, T. 31 b, YE. 51 b, B. 10b. Rt. 11
137	Dünyaya gelen kişiler yola bile gelmek gerek	35	F. 109 b, T. 32b.
138	Evvel bize vâcib budur hoş hulk ile ‘amel gerek	34	F. 110 b, T. 33 a, YE. 51a.
139	Bu dünyaya gelen kişi âhir yine gitse gerek	14	YE. 50b.
140	Gel iy dervîşlik isteyen eydem sana n’itmek gerek	209	YE. 50 b, K. 167 a, RY. 8 a, NO.191 b, Rt. 12, Ç. 26 b, M. 54.
141	N’idelüm bu dünyâyı neyleyüp n’itmek gerek		YE. 51 a, M. 76, K. 207 b, RY. 21a.
142	Dervîş olan kişünin dirliğı arı gerek		Ç. 27a.
143	N’iderüz dirlik suyn biz cânı yağmaya virdük	147	F. 107 a, T. 31 b, YE. 49 b, RY. 54 a, 61 b, K. 128 a, 161 a, Rt. 11, M. 34, 52.
144	Ne söz kelecî dirisem dilüm seni söyleyiceğ	55	F. 108 b, T. 32 a, K. 210 b, RY. 12a.
145	Çalap nûrdan yaratmış cânını Muhammed’ün		K. 174 b, RY. 64 b, M. 59, Ç. 25b.
146	Nişânı bu benzi saru gözleri yaşdur ‘âşıkun		NO. 188a.
147	İy su kandan gelürsin vatanun kanda senün		K. 143 a, HB. 11 b, M. 42.
148	Ger uluya irdünise sûret nakşı nendür senün		F. 106 b, T. 31 a, K. 79 b, YE. 49 a, Rt. 11, M. 13.
149	İy niçe selâtinler zebûnı dervîşlerim		K. 200 a, RY. 36 b, M. 72.
150	Dost diridüm istegüm dermândur ‘âşıklarım		B. 26b.
151	Kul pâdişâhsuz olmaz pâdişâh kulsuz degül		F. 111 b, T. 34a.
152	Ata belinden bir zamân anasma düşdi gönül		F. 113 b, T. 35a.
153	Yavlak ‘aceb geldi bana dünya içinde işbu hâl	15	F. 112 b, YE. 53 a, K. 86 a, M. 17, Ç. 29a.
154	Gerekmez dünyayı bize çünkü bâkî bünyâd degül	16	F. 115 a, T. 36a.
155	Kogıl bu dünyâ bezeğın bu dünyâ yil durur hayâl		F. 116 b, T. 37 a, YE. 52 b, K. 74 a, Ç. 28b.
156	Dervîşlik makâmı hâl içinde hâl	195	F. 116 a, T. 36b.
157	Aşksuzlara virme öğüt öğüdünden alur degül		F. 115 b, T. 36 a, YE. 52a.
158	Manâ eri bu yolda melûl olası degül	23	F. 111 a, T. 33 b, YE. 54 a, NO. 187 b, K. 164 a, RY. 53 b, 57 a, Rt. 12, B. 46 b, Ç. 30 a, M. 53.

159	Eyâ gâfil aç gözini gönlün yavlak uzatmagıl		YE. 53 a, RY. 7 b, K. 166 b, NO. 186 a, HB. 14 a, Rt. 13, M. 54, Ç. 30a.
160	Yoldaş olalum ikimiz gel dosta gidelüm gönül		YE. 53 b, NO. 187 b, RY. (Mecmûa).
161	N'ola gelsen şimden girü fesâdı terk isten gönül		B. 4a.
162	Dervişlik didükleri hırka ile tâc degül	211	YE. 54 a, Divân, Staatsbibliothek/Marburg, Ms., Or. Ort. 2869, Vr. 21a.
163	Senün ben dimekligün manâda usûl degül		x000
164	Müşkili hâlleylemek degmentün işi degül	210	HB. 11b. A. 13, Muahhar Bazı Mecmûalar.
165	Cânlar fedâ yoluna bu cân kayusu degül	115	NO. 192 a, RY. 63 b, YE. 52 a, K. 197 b, Ç. 29b.
166	Bir kez gönül yıkdunısa bu kıldugun namâz degül		YE. 54 a, A. 12.
167	Tehî görmen kimseyi hiç kimesne boş degül	138	A. 13.
168	İy yârânlar iy kardaşlar sorun bana kandayıdum	134	F. 117 b, T. 37 a, YE. 61 a, NO. 185 b, K. 65 b, B. 5 a, HB. 106, A. 15.
169	İy yârânlar iy kardaşlar sorun bana kandayıdum	137	F. 131 b, RY. 7 b, YE. 55 a, 67 a, Rt. 17, K. 57a.
170	Ben bende buldum çün Hakk'ı şekk ü gümân nemdür benüm		RY. (Mecmûa) 8 a, Ç. 42b.
171	Ben bunda garîb geldüm ben bu ilden bî-zâram		F. 118 b, T. 38 a, NO. 185 a, K. 58 b, YE. 55 b, Rt. 18, A. 15, Ç. 35b.
172	Ben bu cihâna gelmedin sultân-ı cihândayıdum	135	F. 119 b, T. 38 b, YE. 61 b, YE. 62a.
173	Uş gine geldüm ben bunda sır sözün 'ıyân eyleyem	118	F. 119 b, T. 38 b, YE. 60 b, Rt. 34, Ç. 46a.
174	Cümle 'âlem terkin urup ben dost terkin unmazam	59	RY. (Mecmûa) 16 a, Divân, Staatsbibliothek/Marburg, Ms., Ort.; 2869. Vr. 66b.
175	Ben bir 'aceb ile geldüm kimse hâlüm bilmez benüm	133	RY. (Mecmûa) 16a; Divân, Staatsbibliothek/Marburg, Ms., Ort.; 2869. Vr. 31b.
176	Kaçan kim ben beni bildüm yakîn bilkim Hakk'ı buldum	149	F. 120 b, T. 39 a, K. 132 a, RY. 73 a, YE. 59 a, 66 b, Rt. 18.
177	Haber eylen 'âşıklara 'aşka gönül viren benem	126	F. 121 a, T. 39 b, K. 168 a, YE. 62 a, B. 27b.
178	Ezelî bu 'aşkı ben bu mülke sürüp geldüm		NO. 181 b, HB. 17 a, B. 30 a, K. 133 a, RY. 73 a, 3 a, Ç. 32 b, M. 37, A. 15, 7.
179	Benüm bunda karârum yok ben bunda gitmege geldüm		F. 125 b, T. 42 a, NO. 189b.
180	Ne dirisem hükmüm yürür elümde fermân tutaram	150	F. 122 a, T. 40 a, YE. 61 a, NO. 187 b, K. 160 b, RY. 68 b, B. 50 b, A. 13, M. 51.
181	Cânum ben andan bunda ezeli aşık geldüm.	141	F. 123 b, T. 40 b, YE. 62 b, K. 71 b, HB. 15 a, RY. 54 b, NO. 192 b, Rt. 36, M. 9, Ç. 31a.
182	Dost elinden ölünsem güle güle girü gelem	152	F. 127 a, T. 42 b, K. 131 a, NO. 193 a, RY. 486, Rt. 18, Ç. 39a.
183	Bin yıl eğer vasfın diyem bir zerresin tüketmeyi	151	F. 122 b, T. 40 a, RY. 67 b, K. 138 a, YE. 54 b, Rt. 17, M. 50.
184	Sensin Kerîm sensin Rahim Allah sana sundum elüm		F. 124 b, T. 41 b, RY. 31 a, K. 174 a, NO. 193 b, YE. 63 a, M. 58, Ç. 38a.
185	Muhammed ile bile Mi'râc'a çıkan benem		F. 126 a, YE. 58 a, RY. 52 a, NO. 187 b, K. 108 b, HB. 10b. Rt. 14, M. 27, Ç. 44 b, A. 14.
186	Hak Çalab'um Hak Çalab'um sencileyin yok Çalab'um		F. 127 b, T. 43 a, HB. 11 b, B. 5 b, YE. 58 a, RY. 37 b, K. 114 b, Rt. 16, M. 29 Ç. 30b.
187	Benüm cânum uyanuktur dost yüzine bakan benem	128	F. 128 a, T. 43 b, NO. 192a.
188	Aldı benüm gönlümü n'oldugum bilimezem	153	F. 129 b, T. 44 a, YE. 65 b, NO. 190 a, Mecmûa (Millî Ktp. Nu 442, 96).
189	Aşkun şarâbın içeli kandahgum bilimezem		YE. 64b.
190	Aceb degül seniniçün ger cân fedâ kılurısam	154	F. 131 a, T. 45 a, NO. 194 a, K. 197 a, YE. 63 a, RY. 63a.
191	Tehî görmen siz beni dost yüzün görüp geldüm		F. 132 b, T. 46 a, NO. 192 a, YE. 56 a, K. 75 a, Rt. 15, Mecmûa (Millî Ktp. FB. 204, s. 151).
192	İy yârânlar tınman bana ben yine n'oldum bilmezem		K. 194 a, NO. 190 a, RY. 61 b, HB. 17 a, M. 70.
193	Evvel benem âhir benem cânlara cân olan benem	129	F. 130 a, T. 44 b, NO. 180 b, RY. 34 b, 109 a, YE. 60 a, 64 a, Rt. 13, M. 27, Ç. 43b.
194	Ka'be vü büt-îmân benem çarh uruban dönen benem	131	F. 140 b, T. 50 b, K. 102 b, YE. 59 b, RY. 22 b, NO. 180 b, Rt. 13, M. 25
195	Evvel kadîm önden sona zevâli yok sultân benem	130	F. 134 b, T. 47 a, YE. 64 b, K. 99 a, NO. 180 b, RY. 7 a, 59 a, M. 23, A. 14.
196	Andan berü gönildüm dost ile bile geldüm		F. 135 a, T. 47 b, YE. 57 b, K. 105 a, RY. 24 a, 50 b, NO. 195 b, Ç. 34a.

197	Erenlerün himmetini ben bana yoldaş eyleyem		F. 134 a, T. 47 a, YE. 56 b, K. 79 a, HB. 11 b, M. 13, Ç. 45b.
198	Hîç bilmezem kezek kimün aramızda gezer ölüm	8	F. 136 a, T. 48 a, YE. 60 a, Cönk (Ankara Millî Ktp. Nu.1, s.6).
199	İy kamu derd ehli gelün derd benem ü dermân benem		B. 30a.
200	İy gönül bize kerem kıl bile seyrân idelüm		B. 30 b, Dîvân, Staatsbiblitohek/Marburg, Ort. 2869. Vr. 32a.
201	Bu fenâ mülkinde ben niçe niçe hayrân olam	123	F. 136 b, T. 48 b, K. 52 b, NO. 184 a, YE. 59a M. 1, Ç. 39b.
202	Ben seni sevdüğümü işitsinler hâs u ‘âm	78	F. 141 a, YE. 58 b, K. 125 a, NO. 188 a, RY. 45 b, M. 33.
203	Beni anmaklığa benden farîgvam	155	F. 141 b, T. 51 a, K. 80 b, M. 14, Ç. 57b.
204	Her kancaru dönensem ‘aşk iledür işüm benüm	84	YE. 61 b, RY. 7 a, 64 a, K. 152a.
205	Ben ol yân sevdüğümü niçe bir gizleyüblem	60	F. 141 a, T. 51 b, YE. 58 b, K. 125 a, NO. 188 a, RY. 44 a, M.
206	Niteki ol ma’sûk ile ben râzımı bir eyleyem	79	F. 143 a, T. 52 a, YE. 59 b, Ç. 45a.
207	Teferrüc eyleyü vardum sabahın sinleri gördüm	1	F. 143 b, T. 52 b, NO. 192a.
208	Hak’dan nazar oldı bana Hak kapusın açar oldum		F. 144 b, T. 53 a, RY. 20 b, YE. 66 a, K. 206 b, M. 75.
209	Kanı bana sabr u karâr senün sözüni dinleyem	156	YE. 67 a, RY. 29 a, K. 170 b, M. 56, Ç. 48b.
210	Dostdan bana haber geldi turayım andan varayım	28	RY. 15 b, YE. 77 b, K. 199 a, RY. (Mecmûa) 5b.
211	Ol Kâdir-i Kün feyekün lutf idici Sübhân benem	132	NO. 180 a, K. 140 a, RY. 67 b, B. 25 b, M. 41.
212	Bu cümle erkâmı koyup birlik yolın tutan benem		NO. 180b.
213	İy dost ‘aşkun denizine girem gark olam yürüyem	74	YE. 68 a, RY. (Mecmûa) 10a.
214	Ger râzımı söylerisem kimse dilüm bilmez benüm	80	YE. 56 b, K. 188 a, RY. 57 b, NO. 195 a, Rt. 13, M. 66, Ç. 43a.
215	Senden gelür cevri ü cefâ ben âh u vah itmeyeyüm	81	YE. 68 a, B. 29b.
216	İy ehl olan eydün bana ben niçesi dolanayım	82	NO. 190b.
217	Dost bakalı yüzüme ben şehi görüp geldüm	140	YE. 68 a, NO. 188a.
218	Zamân geçdi devir döndü saladur kudse gidelüm		B. 28a.
219	Yüz bin cefâ kılsan bana senden yüzüm döndürmezem		Ç. 37 b, DAY. 104.
220	Ben bu yurtlu degülem bunda durup n’iderem		A. 15.
221	İlk adım Yûnus’ı adı adı aşık takdum	214	YE. 59 a, RY. 72 a, K. 132 a, M. 36.
222	Girdüm aşkun denizine bahrileyin yüzer oldum	77	K. 180 b, YE. 66 b, RY. 71 a, B. 25 b, M. 61.
223	Bu cihâna gelmeden ma’sûk ile bir idüm	136	NO. 181 a, B. 29b. A. 14.
224	Beni bunda viribiyen bilür ben ne işe geldüm	139	NO. 180 b, YE. 64 a, K. 155 b, RY. 25 a, Rt. 15, A. 13, M. 48, Ç. 33a.
225	İy derviş diyen bana nem durur derviş benüm		YE. 65 a, NO. 183b.
226	Denizler olsa bir kadeh susalığım kanmaz benüm	83	YE. 57 b, 69 a, HB. 17 b, Rt. 14, Ç. 42b.
227	Eyle sanman siz beni kendözümünden gelmişem		NO. 190 b, YE. 63 b, 69a.
228	Eyyüb’am dil mübtelâyam derde dermân isterem		Ç. 36 a, DAY. 118.
229	Kullıktan ırak olma sultân göresin bir gün		B. 9a.
230	Bugün sohbet bizüm oldı bize bizüm diyen gelsün		K. 180 b, RY. 70 b, Ç. 58 b, A. 18, Mecmûa (Millî Ktp. Nu 204, s. 155).
231	Biz dünyadan gider olduk kalanlara selâm olsun		B. 46b.
232	Ol göz ki seni gördü ol niye nazar itsün		RY. 33 b, RY. (Mecmûa) 5 a, Mecmûa (Ankara Millî Ktp. Nu 442, s. 75), Ç. 58a.
233	Evvel kadîmden geldüm yir gök yaradılmazdan		YE. 73 a, K. 139 b, RY. 1b-39 a, Ç. 52 a, M. 41.
234	Gözüm seni görmeğiçün elüm sana irmeğiçün	89	F. 145 a, T. 53 a, NO. 181 b, RY. 14 b, YE. 70 b, Rt. 22, A. 17.
235	Niçün sen nefsi-i emmân bu gafletden uyardımsın		K. 145 a, M. 43.
236	Dîn ü milletden geçer aşk eserini tuyan		NO. 182 b, YE. 76 b, Rt. 20.
237	Bu dervişlik yolma ‘aşkıla gelen gelsün	189	NO. 182 b, YE. 76 b, Rt. 20.
238	Fâni dünyâyı n’eylerler Allah sevgüsü var iken		B. 3b.

239	Dervişlerim yolma sıdk ile gelen gelŖn		YE. 74b.
240	řŖkŖr řŖkŖr ol Çalab'a maksŖduma irdŖm bugŖn		F. 146 a, YE. 75 b, Rt. 21, . 57b.
241	İy yârânlar iy kardaşlar ecel ire Ŗlem birgŖn	10	F. 146 b, T. 54a.
242	SŖretten gel sıfata yolda safâ bulasın	190	F. 147 a, T. 54 a, K. 78 b, YE. 70 a, NO. 183 b, B.15 a, . 54 a,
243	çarh-ı felek yo idi cânlarımız var iken		F. 148 b, T. 55 a, NO. 192 a, RY. 31 b, K. 90 b, HB. 14 b, Rt. 21, . 57 b, M. 18.
244	Giderem 'aklum başumdan şaşuban	85	Rt. 22, . 51b.
245	GŖnŖl hayrân olupdur 'aşk elinden		B. 12 b, DAY. 133.
246	Zinhâr virmegil gŖnŖl dŖnyâ pâyma bir gŖn	11	F. 149 a, T. 55 b, RY. 69 b, YE. 72 a, NO. 187 b, K. 94 b, M. 21, . 58a.
247	Andan yigrek ne vardur kişi bile kendŖzin		F. 150b.
248	Lâ-şerikden okursm sonra şerik katarsın	182	F. 149 b, T. 56 a, HB. 9 b, NO. 186 a, K. 106 a, RY. 50 b, YE. 72 b, 74 a, Rt. 31, A. 19.
249	Hak bir gevher yarattı kendŖnŖn kudretinden	163	F. 151 b, T. 57a.
250	EgriligŖn koyasın dogn yola gelesin	191	F. 153 b, T. 58a.
251	GelŖn bugŖn yanalum yarın yanmamak iin		K. 146 a, RY. 3 a, M. 44.
252	Ařk ilinŖn haberin dišem iřide misin		F. 156 a, T. 59 b, K. 101 b, RY. 22 a, YE. 72 a, 76 a, Rt. 12, M. 25, . 55b.
253	Dalayın aşkun bahrine gavvâs olayın bir zamân		. 50 b, MecmŖa (Milli Ktp. Nu 442, s. 73).
254	Âşıklara ne diyem 'aşk haberinden şirîn	92	F. 157 a, T. 60 a, NO. 187 b, YE. 74 a, RY. 18 a, K. 201 b, Rt. 35, A. 19.
255	Sen cânundan geçmeden cânân arzŖ kılursın	205	F. 158 b, T. 61 a, NO. 193 a, K. 178 b, HB. 13 a, RY. 60 a, 66 b, A. 17, . 53a.
256	İlmŖnde gark oluban ben beni bilimezin		F. 156 a, K. 92 b, NO. 186 a, RY. 32 b, YE. 74a.
257	Bunca gŖnŖller alan cihâna sultân mısın		F. 157 b, K. 68 b, B. 53a. YE. 69 b, M. 8, A. 18.
258	Bu 'ŖmrŖm yok yire hare itmişem ben		RY. 19 a, K. 204a.
259	Dost yŖzini gŖricegez niçe karâr kılusun bu cân	93	F. 159 a, T. 61 a, RY. 41 a, K. 118 a, YE. 71 a, NO. 186 a, Rt. 23, . 49 b, A. 20.
260	Ol dŖrr-i yetimem ki gŖrmedi beni 'ummân	158	F. 159 b, T. 62 a, K. 194 b, RY. 62 a, YE. 73 b, NO. 188 a, Rt. 20, . 50a.
261	Ol cân kaçan Ŗliser sen ana cân olasın	27	F. 160 a, T. 62 a, K. 130 a, RY. 48 b, YE. 71 b, M. 35, A. 18.
262	Aceb oldı hâlŖm bu 'aşk elinden	86	NO. 187 b, YE. 69b.
263	GŖnŖl usanmadun sen bu seferden	170	RY. 71 b, K. 181 b, B. 25 b, M. 62, . 51b.
264	Dîn Ŗ millet kodurdu ol benŖm gŖnlŖmi alan	157	K. 118 a, RY. 41 b, NO. 182 b, YE. 71 b, Rt. 19, . 49 a, A.20
265	Erenlere muhib iken yâ mŖnkir olduğun neden		Rt. 21.
266	Ol dost bize gelmez ise ben dosta girŖ varayın		F. 151 a, YE. 70 b, K. 116 a, 203 b, RY. 18 b, 40 b, A. 16.
267	İy gŖnŖl bir dem bir vakit dŖnyâdan usanmaz mısın		YE. 75 a, A. 17.
268	SŖyle hayrân eyle beni 'aşkun odına yanayın	90	F. 152 a, T. 57 b, K. 208 b, NO. 190 b, RY. 8 b, HB. 12 b, YE. 75 b, M. 77, A. 13.
269	İlâhî bir 'aşk vir bana ben benligŖm bilmeyeyin	88	HB. 12 b, YE. 73 a, Rt. 23 MecmŖa (Milli Ktp. Nu 442, s.73)
270	Taşdun yine deli gŖnŖl sular gibi ağlar mısın	171	RY. (MecmŖa) 46a.
271	Cânlar cânımı buldum bu cânum yağma olsun		F. 154 b, T. 58 b, NO. 191 a, YE. 73 b, HB. 13 a, A. 18.
272	Anup kıyâmet gŖnini ağlaşalum ol gŖn için		B. 17a.
273	SŖbhân bizi uyansar niçe zamân yatmış iken		. 56 a, A. 19, DAY. 160.
274	Hey yârânlar hey kardaşlar nice'deyin n'ideyin ben		B. 11b.
275	Yokdur bende 'amel tâ'at ben n'ideyŖm n eyleyeyin		B. 11b.
276	İy benŖm 'ŖmrŖm kuşi kanda varasın bir gŖn		B. 13 b, . 59a.
277	Aceb şu yirde var m ola řŖyle bir garîb bencileyin	172	x000
278	Kanda bulam isteyŖben iy gŖnŖl beni kandasın		YE. 78a.
279	Eğer 'aşkı seversen cân olasın	213	F. 155 a, T. 59 a, YE. 78a.

280	İy dost seni sevelden 'aklum gitti kaldum ben	91	F. 153 a, T. 58 a, K. 158 b, YE. 75 b, RY. 53 a, B. 5 b, Rt. 22.
281	Ol vaktin bir olasın ayrılıktan kalasın	212	NO. 181 b, YE. 75 a, K. 164 b, RY. 31 a, B. 51 a, Rt. 19, M. 53, Ç. 54a.
282	İlâhî derdümün dermânı sensin		B. 27b.
283	İy gönlümün eğlencesi eyit bana n'eyleyeyin	87	NO. 189 a, HB. 17 a, B. 13 a, RY. (Mecmûa) 17 b, A. 200.
284	Ayurma beni senden yaradan		Ç. 52 a, NO. 186 a, Millî Ktp. Mecmûa Nu 442, 75a.
285	İy yârânlar iy kardaşlar korkaram ben ölem diyü	9	YE. 79 a, K. 187 b, RY. 57 a, M. 65.
286	Dost gönlümü yağmaladı n'olsa gerek şimden girtü		NO. 187 b, Mecmû a, Millî Ktp. Nu 442, s. 71.
287	Mansûr-vâr oldum bugün ber-dâr iden gelsün berü		RY. 73 b, YE. 78 b, K. 137 b, M. 39.
288	İy bizümle yâr olup dosta giden gelsün berü		YE. 79 b, NO. 190a
289	Benem zârî kılan şol yâre karşı		K. 184 a, RY. 73 a, RY. (Mecmûa) 5 a, M. 64, Ç. 60a.
290	Severem ben seni cândan içerü	125	YE. 78 b, NO. 193 a, K. 66 b, Rt. 35, M. 7.
291	Düşdi öğüme hubbül-vatan gidem hey dost diyü diyü	29	RY. 40b.
292	Hak'dan gelen şerbeti içdük el-hamdüli'llah	114	F. 160 b, T. 62 b, YE. 81b.
293	Zinhâr gönül evinde tutma yavuz endîşe		F. 161 b, T. 63 a, NO. 181 a, K. 136 b, B. 9 b, YE. 82 b, RY. 38 b, A. 24, Ç. 67a.
294	Hoşdur eğer yürürisem 'aşk odına yana yana	109	F. 162 a, T. 63 a, K. 102 a, NO. 181 a, RY. 22 b, YE. 83 b, Rt. 26, Ç. 71 a, M. 25.
295	Vücüd bir binâ durur sırr-ı hikmet içinde		x000
296	Âşık oldum erene irmegile	110	F. 162 b, T. 63 b, K. 148 b, NO. 188 b, YE. 87 a, RY. 13 a, 63 a, Rt. 26, Ç. 70 b, A. 23.
297	Gönül nite dolana ma'sûkm bulmayınca	206	F. 163 a, T. 63 b, YE. 85 b, RY. 11 b, Ç. 61 a, A. 23.
298	Vasf-ı hâlüm eydiserem vuslat hâlin bilenlere		F. 162 b, T. 64 a, YE. 86 b, RY. 16 a, B. 29 a, NO. 181 b, Rt. 25, A. 22, Ç. 65a.
299	Miskînlikden buldılar kimde erlik vansa		F. 164 a, T. 64 b, B. 28 b, YE. 85 b, RY. 45 b, A. 24, Ç. 66 a, Mecmû a, Nu 204, s. 157.
300	Bir söz diyeyin sana dinle cânun varışa		Rt. 2, b, 47 b, HB. 13 b, Ç. 66b.
301	İy kopuz ile çeşte aslun nedir ne işde	186	F. 167b.
302	İstedüğümü buldum eşkere cân içinde	159	F. 165 a, T. 65 a, K. 62 b, 205 a, YE. 81 a, HB. 15 b, NO. 184 a, 185 b, RY. 20 a, Ç. 63 a, Rt. 23.
303	Cân olgıl cân içinde kalma gümân içinde	160	YE. 87 a, F. 166 a, T. 65b.
304	Derviş olan kişiler 'aceb nite dirile	192	F. 167 a, T. 66a.
305	On sekiz bin 'âlem halkı cümlesi bir içinde		F. 169 a, T. 67 a, K. 65 a, B. 47 a, YE. 88 a, Rt. 25, Ç. 63 b, A.23
306	İsrafil sün ura yir yüzi divşürile	31	F. 169 b, T. 77 b, K. 72 a, Ç. 69 b, M. 10.
307	Kimse döymez bu nazara 'aşkıla kim pençe ura	94	F. 170 a, 176 a, T. 68 a, T. 71b.
308	Âşıklar dostı koyup kanda vara		NO. 194a.
309	Var derd ile yan yüri dermâna irişince		Ç. 60 b, DAY. 144, Mecmû a, Nu 204, s. 154, Mecmûa Nu 442, s. 89.
310	Bî-mekânâ bu cihânda menzilüm duragum anda		F. 171 a, T. 68 b, RY. 27 a, YE. 89 a, NO. 180 b, K. 98 a, Rt. 24, M. 22, Ç. 62b.
311	Uş yine nazar oldu bu bizüm cânumuza	41	F. 171 b, RY. 23 b, YE. 83 b, NO. 185 a, K. 103 b, Ç. 65b.
312	Yine bu båd-ı nev-bahâr hoş nev'ile esdi yine		F. 172 a, T. 69 a, YE. 81 b, RY. 36 b, K. 111 a, M. 28.
313	Bu dünyânun misâli benzer bir değirmene		RY. 2 b, K. 142 a, M. 42, Mısır N. 4b.
314	Tutgıl bir Tanrı hâsını gel ikrâr it erenlere		RY. 30 b, K. 173 b, YE. , M. 58.
315	Sana direm iy velî tur irte namâzına	40	F. 173 b, T. 70a.
316	Bir imâret göster bana kim som vîrân olmaya	32	F. 173 a, T. 69 b, B. 28 b, NO. 186 a, K. 136 a, RY. 38b.
317	Ben dost için aglarısam gözüm yaşını kim sile		F. 174 a, T. 70 a, K. 92 a, YE. 83 a, RY. 32 a, M. 19, A. 22, Ç. 69b.
318	Zihî şîrin hulu dilber ki bu dem durağı cânda	95	F. 175 b, T. 71 a, NO. 193 a, B. 50 b, YE. 84 b, K. 157 a, 202 b, RY. 18 a, 26a.

319	Manâ berâtin alduk uş gine elümüze		F. 177 a, T. 72 a, NO. 185 a, K. 107 a, RY. 51 a, M. 26, A. 24, Ç. 66a.
320	Görünün hâli döner nişânsuz bî-nişâna		F. 178 a, T. 72 b, YE. 80 a, NO. 184 b, K. 67 b, Ç. 71 b, M. 8, A. 21.
321	Muhammed un medhini idelüm baş üstine		B. 50a.
322	Hak yolını gözler isen gel yanalum dostlar ile		B. 27a.
323	Kimün nesi var kim sana vire kılınç yorutmaya		F. 178 b, T. 73 a, RY. 17 b, K. 201 b, YE. 85 a, M. 73.
324	Her kime kim dervişlik bağışlana		K. 165 a, YE. 88 b, B. 51 a, RY. 54a.
325	Aklum başuma gelmedi aşk şarâbın tatmayınca	113	YE. 86 b, B. 6 a, a. 21, Ç. 61b.
326	Âşıkları Tamuya yandurmaya		YE. 88b.
327	Bir şâha kul olmak gerekhergiz mazûl olmaz ola	162	RY. 40 a, HB. 12 b, B. 8 a, YE. 85 b, K. 185 b, Mecmû a, Milli Ktp., Nu 204, s. 152.
328	İy aşk delüsi olan ne kaldun perâkende		YE. 88 a, A. 22a.
329	Aşk odı düşdi cânuma yakup beni yandurmaga		HB. 17 b, NO. 194 a, A. 23, Mecmû a, Milli Ktp. Nu 442, s.72
330	İçümde bir derd oldı diyeyin dervişlere		NO. 190a.
331	Âşık-ı zinde kulun hükmi geçer canlara		NO. 185a.
332	Âşık oldum bugün meydân içinde		NO. 194a.
333	Kimseye düşmân tutmazuz agyâr dahi yârdur bize		NO. 185 b, A. 22.
334	Bir 'acâyib 'aşk geldi bende bu hâl üstine		NO. 183 a, YE. 88a.
335	Gitdi bu kış zulmeti geldi bahâr yaz ile		NO. 194b.
336	Sen bu cihân mülkine geldüm gelmedüm dime		NO. 193 a, A. 25.
337	Âlem düşmânolurisa beni dostdan ırımaya	108	Rt. 2, Ç. 73a.
338	Dirligüm neyidügin eydeyin kıldan kıla		K. 116 b, RY. 54 b, YE. 82 a, M. 30.
339	Ma'sûkumı isteyü işbu cihân içinde		K. 144 a, M. 43, DTCF. 225b.
340	Bir söz geldi dilüme eydem ölüm üstine		K. 144 a, M. 43.
341	Sanatun yigregi çün namâzımış hoş pişe		B. 9 b, K. 172 b, RY. 30 a, M. 57.
342	Bir ay gördüm bu gice kamu burçlardan yüce		YE. 87 b, HB. 16 b, NO. 189 a, K. 172 a, RY. 30 a, A. 24, Mecmû a, Nu 204, s. 156.
343	Yine yaz günleri geldi söyle bülbülcüğüm söyle		B. 49b.
344	Aşkun ile âşıklar yansun yâ Resûllallah		Ç. 68a.
345	Dostdan haber kim getürdi sorun seher yellerine		B. 4b.
346	Kandayıdun kandan geldün divâne		Ç. 71a.
347	İçün taşun murdâr iken aşk n'eylesün senünile YE		Ç. 71a.
348	Kime ki dost gereğise eydeyim ne kılasım	207	F. 179 b, K. 97 a, RY. 27 a, Rt. 29, YE. 92 a, 96 a, M. 22, Ç.81 b, A. 20.
349	Bana namâz kılmaz diyen ben kıloram namâzumı		F. 180 b, T. 74 a, NO. 185 b, K. 99 b, RY. 21 b, YE. 96 a, M. 24, Ç. 85 a, A. 32.
350	Allah sana viribiye bir gün ecel serhengini	33	F. 182 a, T. 74 b, HB. 10 b, K. 104 a, RY. 24 a, YE. 96 b, M. 26, Ç. 85b.
351	Su'âlüm var tapuna iy dervişler ecesi		F. 182 a, T. 74 b, B. 48 a, K. 57 b, YE. 90 b, NO. 188 b, M. 4, A. 27.
352	Hak nün 'âşıklara herdem nüzûl degül mi		F. 183 a, T. 75 b, NO. 185 b, YE. 55 a, 91 a, K. 61 a, M. 5.
353	Aşk bâzırgânı ser-mâye câm		F. 184 a, T. 76 a, HB. 10 b, K. 62 a, YE. 91 a, 98 b, Mecmû a, Nu 442, s. 83, A. 30, Ç. 83b.
354	Kaçan kim ol dilber benüm gözlerüme tutaş oldı	96	F. 184 a, T. 76 b, NO. 194 b, K. 70 b, YE. 91 b, M. 10, Ç. 77b.
355	Yir gök yaradılmadm Hak bir gevher eyledi	168	F. 185 a, T. 76 b, K. 85 a, YE. 95 a, M. 16, Ç. 79b.
356	Çalap Âdem cismini toprakdan var eyledi	169	F. 186 a, T. 77 b, K. 83 a, YE. 94 a, M. 15, Ç. 78 b, A. 31.
357	Âşık mıdur ol ma'sûk için virmeye cânı		NO. 183a.
358	Biz bizi bilmezidük bizi kendüden eyledi	167	F. 189 a, T. 79 a, K. 128 b, YE. 93 a, NO. 185 a, RY. 47 b, Rt.
359	Bencileyin gören kişi ben sevdüğümün yüzini	97	F. 188 a, T. 78 b, YE. 101 a, RY. 23 a, K. 189 a, A. 31. 33.

360	Dostdan haber soran kişi güzâf degül dostun işi	98	F. 190 a, T. 79 b, B. 7 b, NO. 192 b, YE. 89 b, RY. 52 b, K. 162 b, Rt. 30, A. 29, M. 52.
361	Girü durur yoklıktan kamularun baylığı	208	F. 191 b, YE. 92 b, K. 109 b, RY. 34 b, M. 27.
362	Ol Çalab'umun 'aşkı bagrumı baş eyledi		F. 190 b, T. 80 a, RY. 48 a, K. 129 b, NO. 190 b, Rt. 30, M. 35.
363	Ol dost benden yana hiç bilmezsin niçe bakdı	58	F. 192 a, T. 81 a, RY. 37 a, K. 113 b, NO. 182 b, YE. 93 a, M. 29, A. 31.
364	Banladı ol mü'ezzin turdı kâmet eyledi		F. 194 b, T. 82b.
365	Tecellîyâtun nûrına döymez vücûdum dağlan		B. 15 a, A. 26.
366	Doldur kadeh sungıl bize 'aşk şarâbından iy sâkî	183	F. 192 b, T. 81 a, YE. 90 a, RY. 42 b, NO. 193 b, K. 121 a, Rt. 33, M. 31.
367	Biz uludan işitdük evvel er yaratıldı		K. 150 b, YE. 100 b, RY. 64 b, Rt. 14 b, M. 46.
368	Sana 'ibret gereğise gel göresin bu sinleri	4	F. 193 b, T. 81 b, YE. 97b.
369	Ol geçüdün korkusu uş beni yoldan kodı		F. 194 a, T. 82 a, K. 191 a, NO. 186 a, RY. 59 b, YE. 92 b, M. 68, A. 25.
370	Ben bende seyr ideriken aceb sırra irdüm ahî	161	F. 195 a, T. 82 b, HB. 10 b, K. 146 b, YE. 98 a, RY. 3b.
371	Evvel dahi varidi cânımda bu 'aşk odı		F. 196 b, T. 83 b, K. 90 a, NO. 182 a, RY. 72 b, YE. 95 b, Rt. 28, M. 18, Ç. 75a.
372	İki cihâmı umdur sana gönül viren kişi		HB. 17 a, K. 193 b, YE. 101 b, RY. 33 b, 61 a, M. 70, A. 29.
373	İşidün iy yârânlar eve dervişler geldi	193	F. 197a.
374	Dinün îmânun varısa hor görmegil dervişleri	194	F. 197 b, T. 84 a, B. 47 b, K. 152 b, YE. 98 b, RY. 7 a, A. 32.
375	Menzili irak bu yolun bu yola kim varası		F. 198 b, T. 84 b, NO. 191 a, YE. 99 a, RY. 9 b, Rt. 32, A. 28.
376	Aşkun odı düşdi cânâ eritdi yürek yağını		F. 199 b, T. 85b.
377	Gerçek aşık olanların hemen dostı sever cânı		NO. 183a
378	Erenler biz denizdür aşık gerek dalası		F. 200 b, T. 86a.
379	Pâdişâhlar pâdişâhı ol Ganî	166	F. 203a.
380	Niçe bir besleyesin bu kaddile kâmeti		F. 199 a, T. 85 a, YE. 97 a, RY. 56 b, NO. 186 a, K. 186 b, A. 32, Ç. 73 a, M. 65, Câmîü'n-Nezâir 784.
381	Aşkun aldı benden beni bana seni gerek seni	73	F. 201 b, T. 86 b, NO. 186 a, HB. 13 a, YE. 90 a, Ç. 82 a, A.
382	Dilsüzler haberini kulaksuz dinleyesi		F. 202 a, T. 87 a, YE. 91 b, K. 62 a, NO. 181 a, Rt. 27, A. 26.
383	Nasihât kandilinden bir işâret göründi	44	F. 202 b, T. 87 a, K. 82 a, NO. 182 a, YE. 94 a, M. 14, Ç. 76b.
384	Ömrüm beni sen aldadun âh n'ideyin 'ömrüm seni	5	F. 204 b, T. 88b.
385	Bu ne gülecek yirdür aglasana key katı	43	F. 204 a, T. 88 a, B. 16 a, A. 30, RY. Mecmû a, 16a.
386	Kime gönül virdümise benüm ile yâr olmadı	57	F. 205 b, T. 89 a, K. 179 b, RY. 70 b, Rt. 31, A. 29.
387	Müsülmânlar zamâne yatlu oldu		F. 206 a, T. 89 a, Ç. 76a.
388	Geldi geçdi 'ömrüm benüm şol yıl eşüp geçmiş gibi	7	F. 207a. T. 89b.
389	Eşkere kıldum bugün pinhânımı		F. 207 b, Rt. 32.
390	İy yârenler eydimezem cânım neye daldugım	100	YE. 101 b, HB. 13 a, Rt. 28.
391	Erenlerün gönünde ol sultân dükkân açdı	101	Rt. 27, Ç. 74a.
392	Bülbül-i haste gül yüzün gördi 'arasât eyledi		B. 52 a, K. 182 a, RY. 48 a, M. 62.
393	İsteridüm Allah'ı buldumısa ne oldu		YE. 63 b, B. 54a.
394	Andan berü kim 'aşkun benümle yoldaş oldu		Rt. 31, A. 29.
395	Aşk ile isteridük yine bulduk ol cânı		HB. 15 a, NO. 191 a, K. 147 a, YE. 92 a, 99 b, RY. 4 a, A. 25, Ç. 84 a, M. 4.
396	İy dünyâyâ aldanan hayırla ihsân kanı		RY. 36 a, K. 199 a, M. 72.
397	Bakdugum yüzde gördüm O Tapdug'um nûrunu	111	RY. 60 a, K. 192 a, M. 68.
398	Helâl kıldı ma'şûka 'âşık kendü kanını	102	YE. 96 b, RY. 5 b, K. 149 b, NO. 183 a, Rt. 30, A. 30.
399	İy yârânlar iyi kardaşlar görün beni n'itdüm ahi	112	YE. 102 a, RY. 29 b, K. 171 b, NO. 190 a, M. 57, Ç. 73b.
400	Yine yüzünü gördüm yine yüregüm yandı	56	RY. 15b

401	Müslümânlar kim görmüştür aşık tevbe itdüğünü		NO. 182 b, Rt. 29, A. 26.
402	Bu 'aşk denizine dalan hâcet degül ana gemi		RY. 52 b, K. 162 a, YE. 100 a, NO. 185 a, M. 52.
403	Yort iy gönül sen bir zamân âsûde fârig hoş yüri		NO. 191 b, K. 148 b, RY. 5 a, Rt. 28, Ç. 81 a, M. 45.
404	Gönlüm düşdi bir sevdâya gel gör beni 'aşk n'eyledi	173	Mecmûa Nu 442, s. 74, Ç. 77a.
405	Yok yire geçürdüm günü âh n'ideyüm 'ömrüm seni	6	YE. 97 b, K. 144 b, Ç. 82 b, RY 64a.
406	Bir sâkîden içdük şarâb 'Arş'dan yüce meyhânesi	118	RY. 64 b, K. 175 b, YE. 98 a, Rt. 29, A. 27, Mecmû a, Millî Ktp. Nu 442, s. 92.
407	Çık dum erik talına anda yidüm üzümü		NO. 184, Ç. 87 a, a. 26, 44, YE. 105, Niyâzi-i Mısri, Ali Nevrekânî, Şeyhzâde Muhyiddin, İsmâil H. Bursavî, İbrahim Hâs.
408	Dost yüzini göricegez artar gözlerümün nün		K. 138 b, YE. 94 a, RY. 71 b, M. 40.
409	Ne kim senün cevvrün ile geçürmişem ben günümü		YE. 102b.
410	Girçek 'âşık oldunısa gel 'aşk kitâbından okı		YE. 102b.
411	Zihî deryâ ki katreden görindî		NO. 191 b, YE. 102 a, K. 195 b, RY. 62 a, HB. 12 a, Ç. 77 a, A.26
412	İş bu vücûdbir kaladur 'akıl içinde sultânı		B. 51 b, RY. 28 b, K. 169 b, NO. 189 b, M. 55.
413	Niçe yıllar 'ömür sürdüm anca ağlayuban güldüm		B. 26b.
414	Berk yapışdun şol dünyâyâ koyup gitmeyesin bigi		B. 2b.
415	Dostı gerçek sevenlerün dosta ulaşur cânlan		DTCF. 225a.
416	Nâgâh yağma eyledi 'aşk odı cânumuzı		RY. 28 b, YE. 102 b, Rt. 91 a, DTCF.
417	Yâ İlâhî ger su al it sen bana		F. 207 b, B. RY. K. NO. 196 b, H b, 15b.

ÖZET

Bu çalışma, estetik tecrübenin tasavvufî düşünce içerisindeki epistemolojik ve ontolojik imkânlarını, Yûnus Emre'nin irfânî dili ve varlık anlayışı üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Modern estetik kuramların çoğu, estetik deneyimi öznel haz, sanat ya da güzellik bağlamında değerlendirme eğilimindedir. Buna karşın tasavvufî gelenek, estetik tecrübeyi varlıkla kurulan aşkın ilişkinin ve hakîkate yönelen mânevî dönüşümün asli bir boyutu olarak görmektedir. Bu bağlamda çalışma, estetik tecrübenin tasavvufî anlamda nasıl bir bilgi türüne, nasıl bir varlık idrakine dönüştüğünü sorgulamakta ve özellikle Yûnus Emre'nin şiirlerinde ifadesini bulan duyuş ve sezgi biçimlerini merkeze almaktadır. Tezin birinci bölümünde, modern estetik düşüncenin tarihsel serüveni içerisinde şekillenen estetik özne ve estetik nesne kavramları; Batı felsefesinde belirginleşen özne-nesne ikiliği bağlamında ele alınmış, bu ikiliğin oluşturduğu parçalanmış yapı, tasavvufun tevhîdî bakışıyla okunmuştur. İkinci bölümde, estetik tecrübe kavramı; psikolojik, teolojik ve tasavvufî açılardan değerlendirilmiş, özellikle “zevk”, “hayret”, “huşû” ve “aşk” gibi kavramların estetik deneyimin merkezinde taşıdığı idrak potansiyeli tartışılmıştır. Üçüncü bölümde ise Yûnus Emre'nin şiirlerinden hareketle, estetik tecrübenin seyr ü sülûk yolculuğuyla nasıl iç içe geçtiği ve mânevî dönüşümün hangi estetik biçimlerde dile geldiği analiz edilmiştir. Yûnus Emre'nin şiirlerinde ifade bulan “zevk”, “dîdâr”, “hayret”, “huşû”, “aşk” ve “cem'ü'l-cem” gibi kavramlar, estetik tecrübenin yalnızca beğeniye dayalı bir hissediş değil; hakîkate yönelen bir arayışın, içsel dönüşümün ve varlıkla kurulan irfanî bağın tezahürleri olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda estetik, tasavvufî anlayışta etik olanla ayrıştırılmadan ele alınmakta; “zevk-i selîm” kavramı aracılığıyla estetik yargının ancak ahlâkî bir incelikle birleştiğinde hakîkatle bağ kurabileceği vurgulanmaktadır. Bu tez, estetik tecrübeyi, tasavvufî bir perspektiften yeniden düşünmeyi; sanat merkezli veya haz odaklı yaklaşımların ötesine geçerek güzel kavramının da ötesinde, insanın Tanrı ile kurduğu ilişkinin asli bir parçası olarak konumlandırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Estetik Tecrübe, Tasavvuf, Yûnus Emre, Zevk, Hayret, Huşû,

ABSTRACT

This study aims to examine the epistemological and ontological possibilities of aesthetic experience within the framework of Sufi thought, through the spiritual language and metaphysical worldview of Yûnus Emre. While most modern aesthetic theories tend to interpret aesthetic experience in terms of subjective pleasure, art, or beauty, the Sufi tradition regards it as a fundamental dimension of the transcendent relationship between the self and being, and as a path toward metaphysical transformation and truth. Accordingly, this study investigates how aesthetic experience in the Sufi sense becomes a mode of knowledge and ontological awareness, focusing on the perceptual and intuitive forms expressed in Yûnus Emre's poetry. In the first chapter, the concepts of aesthetic subject and aesthetic object are discussed within the historical development of modern aesthetic thought, particularly in light of the subject-object dualism that dominates Western philosophy. This dualism is then critically reinterpreted through the lens of the Sufi perspective of *tawhîd* (unity of being). The second chapter explores the notion of aesthetic experience from psychological, theological, and Sufi standpoints, with particular emphasis on key Sufi concepts such as *zevk* (taste), *hayret* (wonder), *huşû* (awe), and *aşk* (divine love), all of which are examined in terms of their capacity to carry profound ontological insight. The third chapter analyzes how aesthetic experience is intertwined with the Sufi journey of *seyr ü sülûk*, and how spiritual transformation is reflected in aesthetic forms through the poetry of Yûnus Emre. Concepts such as *zevk*, *dîdâr* (divine vision/beauty), *hayret*, *huşû*, *aşk*, and *cem'ü'l-cem* that appear in Yûnus Emre's poetry are understood not merely as sensory responses or personal tastes, but as manifestations of a deeper spiritual quest, inner transformation, and experiential knowledge of being. In this regard, aesthetics in Sufi understanding is not separated from ethics; rather, through the concept of *zevk-i selîm* (refined and sound taste), the study emphasizes that true aesthetic judgment requires a foundation in moral subtlety in order to establish a genuine connection with truth. Ultimately, this thesis aims to rethink aesthetic experience from a Sufi perspective, transcending art-centered or pleasure-based approaches, and situating it as a fundamental aspect of the human relationship with the Divine—beyond the concept of beauty alone.

Keywords: Aesthetics, Aesthetic Experience, Sufism, Yûnus Emre, Taste, Wonder, Awe,